

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav asijských studií

Bakalářská práce

Alankáry v Kálidásově skladbě Méghadútam

Alaṃkāras in the Meghadūta of Kālidāsa

Dominik Tůma

Praha 2021

Vedoucí práce: PhDr. Zdeněk Štipl, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 9. srpna 2021

Dominik Tůma

Klíčová slova

sanskrtská literatura, literární poetika, kāvja, alankāra, Méghadūta, Kālidāsa, ślēṣa, Mallinātha, Vallabhadēva, Bhāmaha, Dandin

Key words

Sanskrit literature, poetics, kāvya, alaṃkāra, Meghadūta, Kālidāsa, śleṣa, Mallinātha, Vallabhadeva, Bhāmaha, Daṇḍin

Abstrakt

Lyrická báseň *Méghadūtam* beze sporu představuje jedno ze stěžejních děl sanskrtské kávjové literatury a vždy se těšila značné obliby jak v kruzích indických kávjových znalců, tak mezi západními badateli. Od svého vzniku byla opatřena četnými komentáři, z nichž lze jako nejvlivnější uvést komentář Mallināthův a Vallabhadévův. Práce si vytyčuje dva cíle. Za prvé představit základy teorie *alankāraśāstry* s omezením na rané poetiky Dandina a Bhāmahy a aplikovat jejich zásady na vybrané strofy z *Méghadūty*. Za druhé analyzovat, jak se k problematice alankár v *Méghadūtě* staví komentátor Mallinātha, a taktéž zasadit jeho postoj do kontextu interpretace Kālidásova díla západními a indickými literárními vědci. Zatímco Mallinātha spatřuje u Kālidāsy značné množství komplexity v ohledu na užívání básnických tropů, obzvláště tedy dvojsmyslů či *ślēṣ*, raná indologie měla tendenci nahlížet Kālidāsu jako básníka, jenž se vyznačuje relativní jednoduchostí ve srovnání s pozdějšími sanskrtskými autory. Práce chce odhalit, nakolik samotný původní text poskytuje opodstatnění pro Mallināthův výklad, a také ilustrovat některé z ikonických, ale i sporných příkladů *alankār* v *Méghadūtě*.

Abstract

The Meghadūta undoubtedly occupies a spot among the principal works of Sanskrit kāvya literature, having historically enjoyed great popularity with Indian connoisseurs of kāvya as well as with modern Sanskrit scholars. A vast body of exegetical literature has been composed to accompany the poem and Mallinātha along with Vallabhadeva could perhaps be considered as the two commentators of most consequence. This thesis will deal with Mallinātha's commentarial contribution while drawing upon and trying to elucidate the basic theoretical principals of *alaṃkāraśāstra*. Firstly, it will introduce the theory behind Sanskrit poetic tropes termed *alaṃkāras* as presented by Daṇḍin and Bhāmaha and demonstrate the applicability of their literary theorems to selected stanzas from the Meghadūta. Subsequently, it will analyse Mallinātha's view regarding the amount of poetic complexity present in the Meghadūta. We can observe a contrast between Mallinātha who is eager to find instances of double meaning, or *ślēṣas*, and the conventional approach to Kālidāsa inherited from early Indology slanted toward orientalism and viewing Kālidāsa as a poet of relative simplicity when compared to later Sanskrit authors. The thesis parses some of the most iconic *alaṃkāras* found throughout the Meghadūta and shows to what extent Mallinātha's interpretation is in accordance with the original text.

Oblaka jsou touhy věčné,
vznícené a nekonečné.

Antonín Sova

utpatsyate tu mama ko 'pi samānadharmā
kalo hy ayaṃ niravadhir vipulā ca pṛthvī.

Bhavabhūti

OBSAH

Seznam zkratek	8
1.1 Méghadúta	9
1.2 Komentáře na MD	11
1.3 Raná alankáraśástra	11
2.1 Anuprása a jamaka	13
2.2 Upamá	17
2.3 Rúpaka	22
2.4 Arthántaranjása	27
2.5 Vjatiréka a bhávika	32
3.1 Šléša	36
3.2 Šléśakávja	39
3.3 MD 1.14, 20, 21	42
3.4 MD 1.32, 41, 66	46
Příloha 1	52
Bibliografie	53

Seznam zkratek:

aan – *arthántaranjása*

cm. – komentář

hin – hindština

skt – sanskrt

KA – *Kāvjalankára*

KĀ – *Kāvjadarša*

MD – *Méghadūta*

NŚ – *Nátjaśāstra*

m. – maskulinum

f. – femininum

n. – neutrum

sg. – singulár

du. – duál

pl. – plurál

1.1 Méghadúta

Každý rok na přelomu květně a června začíná na indickém subkontinentu monzunové období. Dešťové mraky postupující severně od Indického oceánu k tlakové níži v Tháráské poušti a dále k himálajskému horskému masivu s sebou přináší životadárnou vláhu a v dnešní době výrazných klimatických výkyvů také ničivé povodně a smrt. Právě monzunové mraky se ve starověké Indii staly námětem Kálidásovy básnické skladby *Méghadúta* (dále taktéž MD), jež platí za jedno z nejproslavenějších a v tom smyslu „klasických“ děl sanskrtské umělecké literatury souhrnně zvané kávjy.

O Kálidásovi samotném se nedochovaly žádné přímé historické prameny. Pokusy o dataci vycházející z reálií zachycených v jeho díle se různí a jejich rozptyl sahá od 2. století př. n. l.¹ do 6. století n. l.² Časovou hranici jeho působení pomáhá stanovit též epigrafický materiál, hlavně inskripce z Aihole v Karnátace, jež se datuje do roku 634 n. l. a hovoří o slovutnosti dvou básníků se jmény Bhárávi a Kálidása, a dále inskripce v karnátacké Mahákútě, jež doslovně přejímá dva verše z Kálidásova eposu *Raghuvaṇṣa* a pojí se s vládou krále Mangaléši (591–610 n. l.) z čálukjovské dynastie ve Vátápí.³ Tradiční indická, a dnes stále většinově přijímaná datace zasazuje Kálidásu na dvůr guptovského panovníka Čandragupty II. (376–415 n. l.).

Kálidásova *Méghadúta* ztvárňuje osud nejmenovaného *jakši*, mytické bytosti sloužící v průvodu boha bohatství Kubéry. Tento *jakša* byl Kubérou následkem nedostání svým povinností proklet a na rok vyhoštěn z domovského města Alaky v Himálaji. Po osmi měsících ve středointickém Rámagiri, kde dlí v exilu, spatřuje *jakša* přicházející monzunové mraky a přemožen steskem po své družce, která na něj věrně čeká, jí v roztoužení posílá po mraku poselství, neboť ví, že monzun spěje k Himálaji na sever. Báseň sestává ze dvou částí. V první s podtitulem *Púrvamégha* popisuje *jakša* mraku budoucí cestu nad Indií a líčí přírodní krásy, na něž se mu při ní dostane pohledu. Druhá s podtitulem *Uttaramégha* podává popis Alaky a obsah zprávy, již by měl mrak *jakšini* sdělit.

Alankáraśāstra, literárně-kritická tradice působící v souběžnosti s kávjou a zakládající se na rozboru tzv. *alankár* – básnických ozdob, či básnických prostředků,

¹ Krishnamoorthy 2017, s. 18

² Bhandarkar 1926, s. 204

³ Ramulu&Ramalu 1992, s. 655–6

v emickém pohledu běžně aplikuje svou teorii na Kálidásovo dílo. Je tento přístup historicky platný? Nejpresnější současná datace zasazuje první dva známé teoretiky Dandina a Bhámaahu na přelom sedmého a osmého století, čili do doby o celé tři století pozdější, přijme-li se Kálidásova tradiční datace. Některé postavy *alankáraśāstry*, jako Rádžaśékhara působící v desátém století na dvoře severoindické dynastie Pratihárů, naplňují stereotypně staroindický ahistorický světonázor, jež spatřuje původ vlastní disciplíny v mytickém dávnověku a zakládajícímu textu dané tradice přikládá božské autorství.⁴ Jiní, jako právě Dandin, který píše, že je jeho práce založena na přihlédnutí k poetikám dřívějším⁵ a napříč vlastním dílem nevykazuje nábožensky vyhraněné tendence, si však patrně své historické situovanosti vědomi byli.

První zmínku o *alankárách* ve staroindické literatuře nacházíme v šestnácté kapitole Bharatovy *Nátjaśāstry*, jež se datuje mezi 2. století př. n. l. a 2. století n. l. a jež vypočítává *alankáry* čtyři – *upamu*, *rúpaku*, *dípaku* a *jamaku*.⁶ V Dandinově poetice *Kávjádarša* a v Bhámově *Kávjálankáre* poté počet *alankár* roste na tři a půl desítek. O jakém stavu *alankáraśāstry* napovídá Kálidásova tvorba? Kálidása uplatňuje jak starší kategorie *alankár* z *Nátjaśāstry* jako *jamaku* (sekce 2.1), *rúpaku* (sekce 2.3) a *upamu*, u níž se navíc v jeho díle zračí povědomí Dandinova pozdějšího dělení (sekce 2.2), tak kategorie nové. Hlavně jeho pravidelné užití *arthántaranjásy* (sekce 2.4), o níž *Nátjaśāstra* nehovoří, napovídá tomu, že tato kategorie musela již v jeho době existovat ve stejné podobě, v jaké ji nalézáme později u Bhámahy a Dandina. S výchozím předpokladem, že je aplikovat Dandinovu a Bhámahovu teorii na Kálidásovo dílo historicky legitimní a že se podoba *alankáraśāstry*, s níž Kálidása pracoval, s jejich poetikami povětšinou shoduje – čemuž následná analýza přisvědčuje – se výklad v této práci po krátkém představení komentářů na MD a upřesnění datace Dandina a Bhámahy zaměří na rozbor jejich pojetí hlavních kategorií *alankár* a určení výskytu příkladů těchto *alankár* v *Méghadúte*.

Číslování slok MD se řídí reprintem (1987) osmého vydání Kaleho edice textu z roku 1974. Číslování veršů *Kávjádarši* vychází z Mišrovy edice z roku 2016 a číslování veršů *Kávjálankáry* z reprintu (1991) Sastryho edice z roku 1970. Kdekoliv není uveden zdroj překladu, jedná se o překlad vlastní.

⁴ Pollock 1985, s. 513

⁵ KĀ 1.2: pūrvaśātrāṇi samhr̥tya prayogān upalakṣya ca.

⁶ NŚ 16.40: upamā rūpakam ca eva dīpakam yamakam tathā
alamkāras tu vijñeyāś catvāro nāṭakāśrayāḥ.

1.2 Komentáře na MD

Doktorka Jindal identifikuje celkem šedesát čtyři sanskrtských komentářů na *Méghadútu* vzniklých před rokem 1961.⁷ K nim lze dále připočíst komentář Bhagavatílála Rádžpuróhita s jednoduchým názvem *Méghadútabhášja* vydaný v roce 2012. Nejvýznamnější a nejčastěji konzultované tradiční komentáře tvoří Vallabhadévova *Pančiká*, jež je zároveň komentářem nejstarším, a Mallináthova *Saṇḍžívaní*.

Vallabhadévu lze datovat do první poloviny desátého století na základě faktu, že jeho vnuk Kajjata, jenž sepsal komentář na Ánandavardhanovu *Dévišataku*, žil za vlády kašmírského krále Bhímagupty vládnoucího v letech 975 až 981.⁸ Mezi relevantní doklady o časovém zařazení Mallináthy patří údaj, že jeho dílo *Vaišjavaṇśasudhákara* o vaišjovské komunitě ve Vidžajanagaru bylo sepsáno na zakázku krále Dévarádži I, jehož vláda se předpokládá mezi lety 1400 a 1410, a že Mallináthův syn jménem Kumárasvámin působil na dvoře vidžajanagarského krále Mallikárdžuny korunovaného roku 1449. Mallinátha musel dle těchto důkazů žít v druhé polovině čtrnáctého a první polovině patnáctého století.⁹

1.3 Raná alankárašástra

Vzájemnou dataci Dandina a Bhámahy obestřenou v minulém století badatelskými spory rozřešil roku 2012 přesvědčivým způsobem Yigal Bronner, který pro nepodloženost odmítá dřívější dohady o více autorech stejného jména Dandin řazených jednotlivě k dílům *Daśakumāračarita*, *Avantisundaríkáthá* a k poetice *Kāvjádarša*. Na základě sociohistorických reálií zachycených v próze *Avantisundaríkáthá*, jako je invaze Káňčí pravděpodobně shodná s čalukjovským vpádem popsaným na epigrafickém nápisu krále Vikramáditji I. (674), potom Bronner upřesňuje Dandinovo aktivní působení na léta 680 až 720 na dvoře krále Narasinhavarmana II. v Káňčí.¹⁰

K přesnému určení dat Bhámahy scházejí obdobně pádné důkazy, avšak za Dandinova předchůdce jej považují všichni předmoderní sanskrtské komentátoři jejich

⁷ Jindal 1993, s. 9–13

⁸ Hultsch 1911, s. ix

⁹ Lalye 2009, s. 13–15

¹⁰ Bronner 2012, s. 76

děl¹¹ a hranici jeho působení pomáhá určit také přímá citace *Kāvjalankáry* v Šántarakšitově *Tattvasangraze* napsané nejpozději roku 760.¹² *Kāvjadarša* a *Kāvjalankára* téměř polemickým způsobem pojednávají řadu témat jako dělení různých druhů prózy a přípustný rozsah role antagonisty v kávjě. Z textů samotných není plně zřejmé, který autor reaguje na kterého, ale Bronner se po jejich analýze přiklání k tomu, že Dandin v *Kāvjadarše* reaguje buď na Bhámahovu *Kāvjalankáru* či třetí text shodného obsahu spíše než naopak.¹³ Bhámaha tak pravděpodobně představuje Dandinova staršího současníka.

¹¹ Ibid., s. 85

¹² Ibid., s. 89

¹³ Ibid., s. 109

2.1 Anuprása a jamaka

Alankáry nesoucí označení *anuprása* a *jamaka* figurují ve veškerosti *alankár* jakožto dva samodruzí zastupitelé kategorie fonetických figur. V pojetí Bhámahy i v pojetí Dandinově se celek různých *alankár* rozpadá na dvě hlavní skupiny: figury fonetické (*śabdālaṃkāra*) a tropy sémantické (*arthālaṃkāra*). Přestože dané rozdělení drží obě jejich, nejstarší nám dochované, poetiky, Bhámahův výklad dává vytušit kontroverzi ohledně vzájemného statutu těchto kategorií, jež musela dřívější diskurz na poli sanskrtské poetiky provázet. Bhámaha praví, že, i když se názory na to, který z těchto dvou druhů skutečně představuje básnické ozdoby, mohou různit, on sám přijímá druhy oba, neboť se jednoduše jedná o dvě oddělené skupiny *alankár*. Bhámahův přístup se stal pro pozdější teoretizování nad sanskrtským básnictvím směrodatný a dle kompozice jeho poetiky lze spekulovat, že záměrem skutečně bylo vytvořit dílo, které by zharmonizovalo názorově roztříštěnou tradici a mohlo tak sloužit jako autoritativní text.¹⁴

Někteří mají za to, že zdobou poezie jsou *alankáry* jako *rūpaka* a další [tj. *arthālaṃkāry*]. Vždyť ani ženská tvář, byť krásná, prosta ozdob nezáří. Jiní tvrdí, že *alankáry* jako *rūpaka* jsou [pouze] zevnější. Ozdoby řeči spatřují v distribuci substantiv a verb. Právě v nich tkví libost řeči, míní, nikoliv v jejím významovém uspořádání. My však vzhledem k rozdílnosti ozdob zvukových a ozdob významu připouštíme oboje.

rūpakādir alaṃkāras tasya anyair bahudhā uditāḥ
na kāntam api nirbhūṣaṃ vibhāti vanitānanam.
rūpakādim alaṃkāraṃ bāhyam ācakṣate pare
supāṃ tiṇāṃ ca vyutpattiṃ vācāṃ vāñchanty alaṃkṛtim.
tat etad āhuḥ sauśabdyam na arthavyutpattir īdrṣī
śabdābhidheyālaṃkārabhedād iṣṭam dvayam tu naḥ. (*Kāvyālaṃkāra* 1.13-15)

V protikladu k rozsáhlému hájemství sémantických trop čítají fonetické figury tedy pouhé dva zástupce, *anuprásu* a *jamaku*. Třetím sporným představitelem této kategorie je *alankāra ślēṣa*, jejíž systémové zařazení působilo indickým teoretikům napříč dějinami notné potíže a již je věnován třetí oddíl této práce.

¹⁴Bronner 2012, s. 111

Není překvapivé, že pro koncepty literární teorie vzniklé v temporálně i geograficky vzdáleném prostředí se nenabízí snadno nalézt ekvivalentní termíny. *Anuprāsu* by bylo možné velmi schematicky připodobnit ke konsonanci neodvislé od pozice ve verši. Kategorie jako aliterace a onomatopoeie též nachází s *anuprāsou* překryv. Dandin definuje *anuprāsu* jako „opakování hlásek (*varṇa*) napříč verši či uvnitř slov tak, aby byl vjem dřívějšího užití [stejných hlásek] uvědoměn jako nevzdálený.“¹⁵ Alternativní možnou interpretaci Dandinovy definice poskytuje J. A. Máša v nepublikovaném překladu, jenž je součástí jeho rigorózní práce: „Hláskové souznění je opakování hlásek ve verších a ve slovech; nastane-li jejich blízkost, posiluje dojem vnímané skutečnosti.“¹⁶

Bhāmaha definuje *anuprāsu* obdobně jako „hromadění hlásek (*varṇa*) se stejnou podobou (*sarūpa*).“¹⁷ Kriticky důležité slovo ‚*sarūpa*‘ by mohlo sice znamenat jak *stejný*, tak i *podobný* či *krásný*, avšak z následného Bhámahova příkladu je patrné, že se nejedná o přibližnou podobnost, nýbrž o jasně ohraničitelnou identitu. U verše, který Bhāmaha k ilustraci podává, záleží pochopitelně v první řadě na jeho zvukové podobě, již se přiložený překlad nepokouší zachytit:

Proč se onou obavou, milá, tolik trápíš?

किं तयā cintayā kānte nitāntā iti yathā uditam. (*Kāvyālaṃkāra* 2.5)

První problém zde může vyvstat v otázce, zda se definice vztahují striktně na opakování hlásek, slabik, anebo slabičných skupin. Bhāmaha v tomto příkladu vůči hledě pracuje jak s opakováním souhlásek *nt*, tak slabičné dvojice ‚*tayā*.‘ Avšak v ohledu na to, že je následující příklad v KA 2.6 založen na opakování samostatné hlásky *l*,¹⁸ bude rozumné předpokládat, že hlavním cílem zde bylo exemplifikovat opakování hlásek *nt*. Příklad v KA 2.8 znázorňuje repetici slabičných párů. Dandinovy ilustrace *anuprāsy* v KĀ 1.56–59 pracují s opakováním jednotlivých slabik (1.56, 58–59) a slabičných dvojic (1.57).

Alankāra jamaka se oproti tomu u obou teoretiků definuje jako opakování slabičných klastrů. Bhāmaha určuje také požadavek, aby docházelo mezi opakovanými segmenty k významovému posunu.¹⁹ Jeho definice vymezuje *jamaku* jako „opakování (*punarvāda*) hlásek (pl. *varṇānām*, nikoli du.) podobně znějících, avšak vzájemně

¹⁵ Kāvyādarśa 1.55: varṇāvṛttir anuprāsaḥ pādeṣu ca padeṣu ca pūrvānubhavaśaṃskārabodhinī yady adūrātā.

¹⁶ Máša 1965, s. 10

¹⁷ Kāvyālaṃkāra 2.5: sarūpavarṇavinyāsam anuprāsaṃ pracakṣate.

¹⁸ Kāvyālaṃkāra 2.6: sa lolamālānīlālikulākulagalālo balāḥ.

¹⁹ Bhámahova koncepce *jamaky* se tedy nevztahuje na kompozita jako *mandamanda* a *cakitacakita*.

rozdílných co do významu.“²⁰ Dandin se k *jamace* vyjadřuje na dvou místech. V prvním oddílu *Kāvyaḍarši*, kde v návaznosti na představení *anuprāsy* toliko zmíní existenci *jamaky*, a v oddílu třetím, jehož téměř celá polovina je zasvěcena působivé defilaci jejích poddruhů dle pozice ve verši. *Jamaku* tedy chápe jako „spojité či nespojitě opakování klastrů slabik uskutečňované na začátku, ve středu či na konci verše.“²¹ Z básnických figur soudobé západní básnické teorie pod sebe *jamaka* obsáhne, přinejmenším v Dandinově užším smyslu, figury jako epizeuxis, anafora, epifora a epanastrofa.

Doktorka Kumkum Jindal ve své hindské studii na komentářovou literaturu k *Méghadūte*, okrajově zmiňující také alankáry, uvádí, že Kálidása využíval ke zkrášlení své básně především *arthálankáry*. Za povšimnutí stojí, že sama užívá příměr o *alankárách* jakožto ozdobách na tváři milenky–básně, s níž se bylo možné setkat u Bhámahy.²² Její výrok stran *arthálankár* rozhodně nelze označit za nepřesný. V porovnání se svými protějšky se *arthálankáry* v *Méghadūte* vyskytují v citelně větším množství. Přesto nalezneme i několik velmi propracovaných případů *šabdálankár*. Následující ukázky nepřikládají pro jeho irelevantnost k zvukové stránce originálu úplný překlad.

Názornou *anuprāsou* se vyznačuje první verš ve sloce MD 1.56 hovořící o větrem rozvířených větvích stromů, jež se navzájem třou, čímž vzněcují jiskry a způsobují požáry.

taṃ ced vāyau **sarati sarala skandhasaṃghaṭṭajamā** (*Meghadūta* 1.56)

Krom opakování slabičných dvojic ‚sa-ra‘ a opětovné repetic sykavek považují za záměrnou též opozici aspirovaného dentálního *dh* s velárním *gh*, jimž oběma předchází nosovky příslušné konsonantní řady.

Onomatopoeickou *anuprāsu* lze identifikovat ve strofě MD 1.47. Zde čtvrtý verš popisuje, kterak se bude hřmot z mraku odrážet a rozléhat ve skalách, což roztančí Ganéšova páva. Jednostejný zvukový dojem navozují svým opakováním hlásky *g* a *r* v kombinaci s *h* a aspirací dalších přítomných souhlásek.

paścād **adrighraṇagurubhir garjitair nartayethāḥ** (*Meghadūta* 1.47)

Jsem přesvědčen, že Kálidása na několika místech záměrně utilizoval strukturu vybraného metra k zvýraznění *anuprāsy*. *Meghadūta* je složena v sedmnáctislabičném časoměrném

²⁰ Kāvyaṣaṃkārā 2.17: tulyaśrutīnāṃ bhinnānāṃ abhidheyaiḥ parasparam
varṇānāṃ yaḥ punarvādo yamakam tan nigadyate.

²¹ Kāvyaḍarśa 3.1: avyapetavyapetātmā yā āvṛttir varṇasaṃhateḥ
yamakam tac ca pādānāṃ ādimadhyāntagocaram.

²² Jindal 1993, s. 6: kavi ne meghadut kavita kāmīnī ko anek alaṃkāroṃ se alaṃkṛt kiya hai.

metru *mandākrānta*, doslova „*pomalu kráčejiím*.“ Za obecný poznatek platí, že symbolika této volby pravděpodobně není bez záměru, bera v potaz rychlost mraků při jejich plynutí po obloze. *Māndākrānta* se skládá ze čtyř konsektivních tezí následovaných pěti arzemí se závěrečným synkopickým rytmem a césurou po desáté slabice.²³ Ani tato distribuce těžkých a lehkých dob není bez patřičné symboliky, neb básník průběžně mraku připomíná (MD 1.23, 41), aby vždy po zdržení se (první čtyři doby) s tím kterým zajímavým výjevem na cestě opět rychle přidal do kroku (následujících lehkých pět).

Důmyslnost Kálidásova využití *mandākrānty* spočívá v cíleném umístění *anuprásy* mezi pátou a desátou slabiku. Při hlasité recitaci musí být právě tento oddíl verše přečten s největším důrazem a rychlostí. Bezpečně můžeme jako takto zamýšlenou určit *anuprásu* třetího verše ve sloce MD 1.51, v níž se déšť mraku přirovnává ke spršce šípů, jež seslal Ardžuna na své kuruovské protivníky při bitvě na Kurukšétře.

rājanyānām **śitaśaraśatair** yatra gāṇḍīvadhanvā (*Meghadūta* 1.51)

Tato *anuprása* by snad dokonce mohla mít i onomatopoický rozměr, zachycujíc zvuk rychle letících šípů pomocí hlásky š.

Další případy tohoto druhu užití *anuprásy* se nalézají ve třetím verši sloky MD 1.40 popisujícím klikatící se blesk, ve druhém verši MD 1.44, který líčí ústup říční vody připodobňované k šatu odhalujícímu její nahý bok, a ve druhém verši MD 2.11, jenž zachycuje zlaté lotosy padající z uší noci spíšících milostnic.

saudāmanyā **kanakanikaṣas**nigdhayā darśaya urvīm (*Meghadūta* 1.40)

hṛtvā nīlaṃ **salilavasanaṃ** muktarodhonitambam (*Meghadūta* 1.44)

patracchedaiḥ **kanakakamalaiḥ** karṇavibhramśibhiś ca (*Meghadūta* 2.12)

Jamaka se v *Méghadūtě* vyskytuje v porovnání s *anuprásou* pouze zřídka. Jeden případ splňující kritéria obou teoretiků, včetně Bhámahova požadavku na sémantickou odlišnost, se nachází ve sloce MD 1.55, kde je ve třetím verši použito v kompozitu „*adhvaśramavinayane*“ slovo „*vinayana*“ ve smyslu *odnášející* a následně ve čtvrtém verši slovo „*trinayana*“, tedy *tříoký*, jakožto epitet Šivy.

²³ mandākrānta: - - - - u u u u u - | - u - - u - -

2.2 Upamā

Pro *alankāru upamā* můžeme jako pro ojedinělý případ nalézt přímý ekvivalent mezi novodobými básnickými tropy, a to v tropu přirovnání. Bhāmaha a Dandin se shodují na její elementární pozici mezi dalšími *alankārami* podobně, jako platí přirovnání mezi moderními básnickými prostředky za prostředek relativně jednoduchý. Zásadní rozdíl mezi oběma teoretiky tkví však v jejich strukturálním přístupu k *alankāre upamā*. Dandin ve svém výkladu výrazně dbá na snahu o systematické řazení *alankār* do skupin s hierarchickými vztahy a často jednotlivé kategorie dále dělí na početné subkategorie. *Upamā* tak vystupuje v druhém oddílu *Kāvjādarši*, v němž se Dandin soustřeďuje na *arthāalankāry*, jako *alankāra* v pořadí druhá a čítá třicet dva poddruhů. Její nejzákladnější definice zní takto:

Je-li kde shledána jakákoliv existující podobnost,
nazveme ji *upamā*; její výklad bude následovat.

yathākathamcit sādṛśyaṃ yatra udbhūtaṃ pratīyate
upamā nāma sā tasyāḥ prapañco 'yaṃ pradarśyate. (*Kāvyaḍarśa* 2.14)

Po jazykové stránce může být *upamā* zcela stejně jako přirovnání vyjádřena slovem *jako* (*iva*, *vat*, *vā*) či výrazem *tak jako* (*yathā*). Coby další možnosti uvádí Dandin adjektiva vyjadřující podobnost (např. *samāna*, *nibha*, *tulya*, *prakāśa*, *pratirūpaka*), která lze použít v kompozitech.²⁴ Podobnost může být vyjádřena též pomocí kompozita druhu *bahuvrīhi*.²⁵ Klíčový rozdíl proti přirovnání však *upamā* vykazuje v tom ohledu, že jejího vyjádření lze docílit i slovy, jež zdánlivě podobnost neznačí. Dandin tak uvádí ve výčtu adjektiv k vyjádření podobnosti například výrazy typu „opačný“ (*pratidvandvin*) či „protichůdný“ (*pratipakṣa*).²⁶ Řekneme-li třeba, jako v příkladu zvaném *upamā protichůdnosti* (*KĀ* 2.33 – *virodhopamā*), že lotos, měsíc a ženská tvář jsou trojicí stojící v opozici, je nutno implicitně předpokládat, že jejich záře, krása a symetrie *a priori* zaručují vzájemnou podobnost, jejíhož vyjádření se docílí právě poukazem na faktickou rozdílnost a neshodu.

²⁴ *Kāvyaḍarśa* 2.57: ivavadvāyathāśabdāḥ samānanibhasannibhāḥ
tulyasaṃkāśanīkāśaparakāśapratirūpakāḥ.

²⁵ *Kāvyaḍarśa* 2.61: samāśaś ca bahuvrīhiḥ śaśāṅkavadanādiṣu.

²⁶ *Kāvyaḍarśa* 2.58: pratipakṣapratidvandvipratyanīkavirodhinaḥ.

Na obdobném principu implicitní podobnosti fungují i další poddruhy, třeba *upamā pochyby* (KĀ 2.26 – *sañśayopamā*) založená na vyslovení nejistoty nad tím, co mluvčí skutečně vidí – v konkrétním příkladu Dandinův lyrický subjekt pochybuje, zda vidí lotos obletovaný včelami, či ženskou tvář s těkavýma očima.²⁷

V úhrnu tedy *upamā* sice plně odpovídá tropu přirovnání obsahem – vposled vyjadřuje formuli „objekt A je jako objekt B“ – ale její formální působnost je značně širší. Neomezuje se na přímé konstatování druhu „A je jako B,“ nýbrž se vztahuje i na výroky, jež podobnost mezi dvěma jevy vyjadřují implicitně z logické struktury výpovědi.²⁸

Bylo řečeno, že *upamā* stojí v *Kāvjadarše* ve výčtu *arthálankār* na druhém místě. Na první pozici nalezneme *alankāru* zvanou *svabhāvókti*, dosl. „výrok faktu.“ A jak jméno naznačuje, tato *alankāra* se skutečně zakládá pouze na přímém sdělení faktické skutečnosti, na co nejpřímějším sdělení vlastního obsahu, ať už se i jedná o obsah barvitý.²⁹ Jaké má místo pronesení faktu mezi básnickými prostředky? A proč jej Dandin ve výčtu umístil jako první před *upamu*? Dle interpretace Yigala Bronnera zde běží o kontrast mezi *svabhāvókti* v rozšířeném smyslu, nikoliv pouze *alankārou*, ale obecně řečí přímou a faktickou, a mezi *vakrókti*, řečí nepřímou, básnickou. Po představení běžného způsobu vyjadřování, který v poezii místo má, ale není jejím cílem,³⁰ se Dandin obrací k vyjadřování zdobnému a nesamozřejmému, k *vakrókti*. *Alankāre upamā* přitom zasvěcuje padesát jedna dvojverší, zatímco všem ostatním *alankārām* zpravidla okolo deseti. Na základě tohoto faktu a ve shodě s pozdějšími sanskrtskými komentáři Bronner předkládá, že Dandin *upamu* pojímal jako *alankāru* archetypální a nejlépe *vakrókti* znázorňující.³¹

Byť toto Dandin sám explicitně neříká, právě tak chápala *upamu* část pozdějších osobností *alankāraśāstry*. Vámana, teoretik z osmého století, označuje *upamu* za kořen (*bīja*) všech *alankār*. Ke stejnému stanovisku se přiklání i Vidjācakravartin v čtrnáctém

²⁷ Bronner (2010) hovoří o potřebě relegovat základní formule sanskrtské poezie jako přirovnání tváře k měsíci do nevyřčené intertextuální roviny při vytváření složitějších básnických figur založených na stejné konvenci (s. 220-221). Příklad *upamy pochyby* slouží jako dobrá ilustrace tohoto principu.

²⁸ Problém vytyčení předělu mezi *upamou* s přímým lexikálním indikátorem, tj. slovem *jako*, a *upamou* spoléhající na sémantickou stavbu výpovědi není u Dandina vyřešen. Z pozdějších teoretiků se k němu vyjadřuje například Mammata (Kašmír, 11. st.), který přichází přesně s tímto druhem dělení na *upamu* lexikální (*śrautī*) a sémantickou (*arthī*).

²⁹ Její základní definice vymezuje *svabhāvókti* jako „zjevné odhalení podoby věcí v různých stavech.“

Kāvyādarśa 2.8: nānāvasthaṃ padārthānāṃ rūpaṃ sākṣād vivṛṇvatī.

³⁰ Kāvyādarśa 2.13: śāstreṣv asya eva saṃrājyaṃ kāvyeṣv apy etad īpsitam.

³¹ Bronner 2007, s. 94

století a Appajja Díkšita ve století šestnáctém.³² Je hodné povšimnutí, že se s tímto pohledem lze setkat i u moderních indických autorů. K. Krishnamoorthy píše, že „všechny rozličné figury příslušící sanskrtské rétorice společně závisí jen na imaginativním nalézání příslušného ‚druhého‘ k zvýraznění toho, jež máme před sebou.“³³

Bhāmaha přistupuje k *upamě* diametrálně rozdílným způsobem a nepřičítá jí oproti Dandinovi nijak zvláštní postavení. Ve smíšeném výčtu *šadbálankár* a *arthálankár* ve druhé kapitole své poetiky ji staví na páté místo a vytyčuje krom její základní varianty, jež využívá slovo *jako* (*iva*, *yathā*),³⁴ pouhé dva poddruhy založené na a) vyjádření podobnosti pomocí kompozita (KA 2.32 – *luptopamā*) a b) vyjádření podobnosti syntaktickým paralelismem (KA 2.34 – *prativastūpamā*). Nic nenapovídá tomu, že by Bhāmaha považoval *upamu* za jakkoliv archetypální a stran jejího dalšího členění dokonce varuje před přílišným dělením do subkategorií, které vidí jako zbytečné.³⁵

Anonymní tradiční verš velebící básníka Mághu, autora *Šiṣupālavadhy*, mu přičítá nejlepší z vlastností třech dřívějších velkých sanskrtských básníků Kálidáasy, Bhāraviho a Dandina. U Bhāraviho se jedná o hloubku slov, u Dandina o jejich půvab a u Kálidáasy o přirovnání – o *alankāru upamā*.³⁶ Právě *Méghadūta* snad mezi Kálidáasy díly představuje to, na němž lze tento chvalobný výrok nejlépe založit. Vypočíst a analyzovat všechny *upamy* v *Méghadūtě*, které se v něm vyskytují v řádu desítek, by postačilo na samostatnou, výlučně zaměřenou práci. Následující příklad zachycuje – kromě průměru

³²Ibid., s. 93

³³Krishnamoorthy 2017, s. 2: “The hundred and odd figures of speech found in Sanskrit rhetoric hang on one thread of imaginatively finding a properly corresponding ‘another’ to highlight the one on hand.” Krishnamoorthy si tímto tvrzením též připravuje půdu pro pozdější vyzdvížení Kálidáasy jako mistra přirovnání, a tím pádem z logiky věci i poetické obrazivosti celkově.

Ibid., s. 2: “When Indian critics applaud Kālidāsa as a master of upamā, they really mean that he is the undisputed creator of lively poetic images of all kinds.”

Dané tvrzení je zajímavé tím, jak spojuje dvě legitimní informace k interpretačně kreativnímu posunu. Sanskrtská tradice Kálidáasy pro umnost ve vytváření přirovnání skutečně docenila a zároveň část autorů *alankāraśāstry* přirovnání co základ poetického jazyka spatřovala. Píše-li však Krishnamoorthy, co se tímto „skutečně míní,” nepřiznaně hovoří v první osobě.

³⁴ Kāvyaśāstram 2.31: yathevaśabdau sādṛśyam āhatur vyatirekiṇoḥ.

V KA 2.33 Bhāmaha dále zmiňuje částici *vat*. Jeho představení lexikálních prostředků *upamy* se tak oproti Dandinovu rozsáhlému výčtu omezuje na pouhé tři výrazy.

³⁵ Kāvyaśāstram 2.38: mālopamādiḥ sarvo 'pi na jyāyān vistaro mudhā.

³⁶ *upamā kālidāsasya bhāraver arthagauravam daṇḍinaḥ padalālityaṃ māghe santi trayo guṇāḥ.*

Jedná se o stejného Dandina jako autora *Kāvyaśāstri*, tedy též autora kávjové prózy *Daśakumāračarita* a dle Bronnera (2012, s. 75-76) také fragmentárního textu *Avantisundarikathā*.

z MD 1.49, kde se mrak nad řekou viděný shora přirovnává k temnému safíru na perlovém náhrdelníku – nejproslulejší instanci Kálidásova využití *upamy*.

Sloka hovoří o příchodu mraku nad horu Ámrakúta a celý výjev je také vyličen z povznesené vzdušné perspektivy.

Bok zastíněný mangy lesními, jež plodem zralým skvící,
až stejnobarevný v témě vstoupíš mu s olejně černou kšticí,
vrch nabude vzhled, na podívanou jenž božským párům milý,
prs jako země temný uprostřed, ostatně celý bílý.³⁷

channopāntaḥ pariṇataphaladyotibhiḥ kānanāmraisa
tvayy ārūḍhe śikharam acalaḥ snigdhavenṇīsavaraṇe.
nūnaṃ yāsyaty amaramithunaprekṣaṇīyām avasthām
madhye śyāmaḥ stana iva bhavaḥ śeṣavistārapāṇḍuḥ. (*Meghadūta* 1.18)

Zubatý a Borecký v překladu velmi věrně kopírují syntaktickou strukturu sloky, včetně umístění slova *jako* (*iva*), jehož přítomností lze *upamu* jasně identifikovat. Dle Dandinovy taxonomie ji lze dále klasifikovat jako *upamu vlastnosti* (KĀ 2.15 – *dharmopamā*), při níž jsou oba porovnávané objekty a jejich sdílená vlastnost explicitně vyjádřeny³⁸ – zde tedy hora Ámrakúta s mrakem na vrcholu (*upameya*), ženské ňadro (*upamāna*) a tmavý odstín mraku a bradavky (*dharmā*).

Komentátoři se nad slokou pozastavují s těmito otázkami: není příměr hory k ňadru nevhodný? Co více, jedná-li se o ňadro matky země?³⁹ Proč použil Kálidása výraz *božské páry* (*amara-mithuna*)? Sdílí též nebešťanky zájem sytit zrak nahotou země personifikované jako žena?⁴⁰ P. C. Bhattacharya nabízí rozřešit první otázku vysvětlením, že obyvatelé nebes se nevztahují k zemi se stejnými pocity mateřské lásky jako lidé.⁴¹ Druhá otázka pak nachází jistý druh rozřešení v tvrzení komentátora Bharaty (17. st.), který věří, že nebešťanky budou z výjevu udiveny a nuceny uvažovat, jak je možné, že vidí

³⁷ překlad Zubatý, Borecký 1903

³⁸ Kāvyaḍarśa 2.15: dharmopamā sāksāt tulyadharmapradarśanāt.

³⁹ Bhattacharya 1981, s. 104: “The reference to the [sic.] mother earth in such a sensual manner may sound irreverent, even incestuous.”

⁴⁰ Rājapurohit 2012, s. 190: strīṇāṃ stanāvaloke tathāvidhaṃ kautukaṃ na bhavati.

⁴¹ Bhattacharya 1981, s. 104: “The image-making is attributed to celestial couples whose standards are entirely different and who have no reason to feel any mystical veneration for what is one of many planets of the solar system.”

ňadro osamoceně pouze jedno.⁴² Mallinātha neshledává ani jednu z těchto možných otázek jako problém a komentuje s mnohem definitivnějším vhladem pouze, že obraz mraku unaveného po prvním úseku cesty a zastavujícího se k odpočinku na vrcholu hory Ámrakúta zde slouží jako *dhvani* pro obraz milence odpočívajícího na hrudi milenky.⁴³ Co více, toto je jeho první zastavení a příznivě strávená první noc cesty předznamenává příznivý průběh cesty celé.⁴⁴

Druhý příklad vhodný uvést se objevuje ve sloce MD 1.19, kde *jakša* popisuje výhled, který se mraku naskytne po vypuštění deště u Ámrakúty a při pokračování v cestě, jež jej zavede k pohoří Vindhja.

Čas na něm stráviv, jehož loubí v skryt lesáků slouží ženám,
že's vodu pustil, chůzí snazší teď pout' další uraze nám,
tok rozervané uzříš Narmady v žleb Vindhje u pohoří
jak ozdobu, již čáry klikaté na těle slona tvoří.⁴⁵

sthitvā tasmin vanacaravadhūbhuktakuñje muhūrtaṃ
toyotsargadrutataragatis tatparaṃ vartma tīraṇaḥ.
revāṃ drakṣyasy upalaviṣame vindhyapāde viśīrṇāṃ
bhakticchedair iva viracitāṃ bhūtim aṅge gajasya. (*Meghadūta* 1.19)

Upamu lze opět jasně identifikovat pomocí slova ‚iva.‘ Porovnáváme řeku Narmadu, nazývanou též Révá (*upameya*), a ozdobnou malbu nanesenou na tělo slona (*upamāna*). Křivolaká řeka se podobá lomenému vzoru malby. Tolik je zřejmé. Na základě konvencí sanskrtské poezie, která operuje s tradičně stanovenými triádami příměrů tvář–lotos–měsíc a mrak–slon–hora, se však nabízí za touto zjevnou rovinou hledat přirovnání ještě další, a to přirovnání slona, na jehož těle vidíme barevný vzor, k pohoří Vindhja, po němž Narmada stéká.

⁴² kim eko 'pi stano bhavati iti vismayāt strībhiḥ dṛśyata iti. (jak citováno v Jindal 1993, s. 56)

⁴³ Mallinātha, cm. MD 1.18: yathā pariśrāntaḥ kaścit kāmī kāmīnīnāṃ kucakalaśe viśrāntaḥ san svapiti tadvad bhavān api bhuvo nāyikāyāḥ stana itī dhvaniḥ.

⁴⁴ Mallinātha, cm. MD 1.17: etena prathamāvasthe saukhyalābhāt te kār्याsiddhir asti iti sūcitam.

⁴⁵ překlad Zubatý, Borecký 1903

2.3 Rúpaka

Alankára rúpaka následuje v Dandinově výčtu bezprostředně po *upamě*, v Bhámahově jí bezprostředně předchází. Na rozdíl od *upamy* se u ní však vyskytuje problém s výstižným překladem, neboť postrádá přímý, nebo i relativně blízký ekvivalent mezi novodobými básnickými tropy. Běžně se lze setkat s překladem *metafora*.⁴⁶ Metafora, jakožto obrazné pojmenování na základě vnější podobnosti, by v případě hledání blízkého protějšku mezi *alankárami* však našla místo spíše jako poddruh *upamy*, neboť v ní vposled běží o specifický druh vyjádření *podobnosti*. Příhodnější termín pro *rúpaku* používá Yigal Bronner, který ji označuje jako „*metaforickou identifikaci*“.⁴⁷ Vhodnost tohoto pojmenování vyplyne z následujícího pohledu na Bhámahovo teoretické uchopení *rúpaky*, avšak ani zde nejsou Bhámaha a Dandin v plné shodě a z Dandinova výkladu není daný termín bez druhotných interpretačních kroků nikterak samozřejmý.

Bhámaha definuje *rúpaku* takto: „Je-li po spatření stejnosti [jejich] kvalit ztvárněna (*rūpyate*) identičnost (*tattva*) výchozího a přirovnávaného předmětu, hovoří se o *rúpace*.“⁴⁸ Při porovnání slova *tattva* se slovem pro vztah, který mezi výchozím a přirovnávaným předmětem určuje Bhámaha v definici *upamy*, vyvstane rozdíl patrně. V jejím případě se jedná o vztah podobnosti (*sāmya*) a to pouze na základě části vlastností (*guṇaleśena*).⁴⁹ *Rúpaka* tedy ztvárňuje identitu porovnávaných předmětů a *upamá* podobnost. Bhámaha *rúpaku* dále dělí na dva poddruhy, *rúpaku celkového sladění srovnávaných předmětů* (KA 2.23 – *samastavastuviṣayarūpaka*) a *rúpaku sladění částečného* (KA 2.24 – *ekadeśavivartirūpaka*). Příklad ozřejmí toto sladění a *rúpaku* jako metaforickou identifikaci nejlépe.

Vodu/mok ze spánků dštící vysoké/vysocí mraky-sloni

s duhou/barevnou pokrývkou vyšly/i a rozvášňují [lid].

⁴⁶ slovo ‘*metaphor*’ užívá např. S. K. Belvalkar v překladu KĀ (1924), s. 19-22;

V českém prostředí přišel s rozdílnou a, byť filologicky opodstatnitelnou, přesnou představu bez znalosti kontextu též obtížně navozující variantou J. A. Máša (1965), který překládá *rúpaku* jako „umělecké stanovení představku“ (s. 26) a *upamu* jako „umělecké stanovení míry“ (s. 18).

⁴⁷ ‘*metaphorical identification*’ (např. Bronner 2010, s. 196)

⁴⁸ Kāvyaṣaṃkāra 2.21: upamānena yat **tattvam** upameyasya rūpyate
guṇānām samatām dṛṣṭvā rūpakam nāma tad viduḥ.

⁴⁹ Kāvyaṣaṃkāra 2.30: viruddhena upamānena deśakālakriyādibhiḥ
upameyasya yat **sāmyam** guṇaleśena sā upamā.

śīkarāmbhomadasrjas tuṅgā jaladadantinaḥ
niryānto madayanti ime śakrakārmukavāraṇāḥ. (*Kāvyālaṃkāra* 2.23)

Tento případ zachycuje *rúpaku* prvního druhu, tj. *rúpaku celkového sladění*. Porovnáváme mraky a slony. Všechny zmiňované atributy se vztahují jak k mrakům, tak ke slonům: voda či mok ze spánků (*ambhomada*), jejich výška (*tuṅga*), duha či barevná říza (*śakrakārmukavāraṇa*). U druhého Bhámahova druhu *rúpaky* by stačilo, pokud by se shodovaly vlastnosti pouze některé.

Příklad využívá klasický topos sanskrtské poezie spojený s obdobím dešťů. Mraky rozvášňují pocestné, neboť ti, mrákavu vidouce, vědí, že nastalo období dešťů a nebudou se již moci pro neschůdnost cest vrátit za svými touženými protějšky. Přes využití souběžného popisu vlastností mraků a slonů se však nejedná o výrok, který by uspokojil požadavek celkové paronomázie⁵⁰ nutný k tomu, aby byla *alankāra* označitelná za *ślēṣu*, a to neboť jsou oba předměty srovnání – mraky i sloni (*jaladadantinaḥ*, kompozitum druhu *dvanda*) – explicitně a jednotlivě vyjádřeny. I jejich vlastnosti obsažené v kompozitech vystupují jako jednotlivá, k sobě sdružená slova, nikoliv dvojsmysly. Problém by mohl nastat při pojetí ‚*ambhomada*‘ dvojsmyslně jako tekutý (*ambhas*) mok (*mada*) a opojná (*mada*) voda (*ambhas*). Toto s určitostí není Bhámahův záměr. Dané líčení mraků a slonů by při odstranění *rúpaky* nabylo této podoby: ambhaḥsrjo jaladāś ca madasrjo dantinaś ca. Pouze využití kompozit a specifická struktura syntaxe zprostředkovává *rúpaku*, nikoliv vícesmyslnost jednotlivých slov. V úhrnu tedy obě entity zůstávají jako dva rozdílné předměty srovnání zachovány (*mraky a sloni*), ale v ohledu na své vlastnosti vystupují jako identické (*mraky-sloni*). To, že běží o identifikaci mraků (porovnávaný objekt – *upameya*) se slony (výchozí objekt, vzor – *upamāna*), a ne naopak, poznáme též z toho, že větu je možné vyložit jako smysluplnou, hovoří-li pouze o slonech (*jaladadantinaḥ*, nyní *karmadhāraya*), nikoliv ale, pokud o mracích (*jalada*).

Dandin přistupuje k *rúpace* rozdílně. Neklade požadavek dosažení identity srovnávaných předmětů, nýbrž chápe *rúpaku* jako ‚*upamu*, u níž byl rozdíl [mezi srovnávanými předměty] skryt.“⁵¹ Vytýčuje dvacet jedna poddruhů a zdůrazňuje, že možné dělení *upamy* a *rúpaky* ve skutečnosti nebylo, a ani nemůže být jeho příklady vyčerpáno, přičemž bystří (*dhīra*) si na základě toho, co jím bylo představeno, další způsoby dělení

⁵⁰ Termín paronomázie zde používám ve smyslu anglického *paronomasia* – dvojsmysl, slovní hříčka; nikoliv v českém významu ‚hromadění podobně znějících slov.‘ Takový jev se více blíží *alankāre jamaka*.

⁵¹ Kāvyādarśa 2.66: upamā eva tirobhūtabhedā rūpakam ucyate.

mají sami odvodit.⁵² Už v čirém množství poskytnutých příkladů – dvacet jedna proti Bhámahovým dvěma – prokazuje Dandin opět smysl pro systematickosti a holistickou analýzu.

Není rozdíl mezi skrytím rozdílnosti (Dandin) a nalézáním identity (Bhāmaha) pouze rétorický? Z hlediska formální logiky rozhodně ne. V praktické rovině tak však může fungovat a bez správně tříbeného vnímání Dandinovy příklady *rúpaky* splývají nejen s Bhámahovými, ale i s *upamou*. Moderní komentátor na *Kāvjádarsu*, Rámčandra Mišra, rozvádí Dandinovu pozici takto: „[*Rúpaka*] ztvárňuje (*rūpayati*), čili stanovuje (*āpādayati*) jednu [stejnou] podobu porovnáváného a výchozího předmětu, proto se nazývá *rúpaka*.“⁵³

Jako nejjednodušší možnou ilustraci *rúpaky* uvádí Mišra výrok „tvář je měsíc,“ či „je tvář, která je měsícem“ (*mukham candra iti*).⁵⁴ Ilustraci komentuje tak, že při tomto specifickém způsobu použití slov *tvář* a *měsíc* můžeme vnímat nerozdílnost obou.⁵⁵ Nabízí se namítnout, že příklad nehovoří o jejich nerozdílnosti, nýbrž identitě, leč tento problém je dán nemožností překladu původně nominální věty bez přidání slovesa *být* a přesnější překlad by mohl znít „existuje tvář-měsíc.“ Dané překladatelské cvičení není zdaleka bezúčelné, jelikož výsledná neuspokojivá otevřenost snad nejlépe poukazuje k problematičnosti uchopení bytostného, a potom gramatického vztahu mezi dvěma předměty, které *vnímáme* jako nerozdílné a neidentické.

Mišra pokračuje ve vysvětlení tím, že k takovému vjemu dochází projekcí (*āropa*).⁵⁶ Zde konečně přicházíme na pevnou půdu. Dandin výraz projekce k popisu vztahu obou předmětů vystupujících v *rúpace* sám používá,⁵⁷ leč jeho konkrétní funkci dále nerozvádí. S. R. Sastri v poznámkách ke svému překladu Bhámahovy *Kāvjálankáry*

⁵²Kāvyaḍarśa 2.96: na paryanto vikalpānām rūpakopamayor ataḥ
dīnāmātram darśitam dhīrair anuktaṁ anumīyatām.

⁵³Mišra 2016, cm. KĀ 2.66: rūpayati upamānopameyayor ekarūpatām āpādayati tad rūpakam iti.

⁵⁴Nejjednodušší *upamā* o stejném obsahu by musela znít ‚*candra iva mukham*.‘

⁵⁵ Mišra 2016, cm. KĀ 2.66: mukham candra iti. atra mukhacandrapadābhyām mukhatvacandratvarūpaparasparaviruddhadharmatvena upasthitayor api mukhacandrayor bhedanigūhanena abhedapratipattiḥ.

„Je tvář, která je měsícem. V tomto případě se [při užití] slov ‚tvář‘ a ‚měsíc‘ skrytím rozdílu tváře a měsíce vyznačujících se vzájemně rozdílnými podobami s vlastnostmi tvárnosti (*mukhatva*) a měsíčností (*candratva*) dosahuje [vnímání] nerozdílnosti.“

⁵⁶ Ibid., hindský autokomentář: jaise 'mukham candrah' is vākya meṁ mukha aur candramā ke apne apne svarūpa meṁ prakāśita hone par bhī donoṁ meṁ abheda kā āropa kiya gayā hai.

„Byť ve větě ‚tvář je měsíc‘ zůstávají jednotlivé [rozdílné] podoby tváře a měsíce zjevné, u obou se také dosahuje projekce (*āropa*) nerozdílnosti.“ (Mišra v ed. *Kāvjádarsī* s jeho skt&hin ‘Prakāśa’ komentáři 2016, s. 101)

⁵⁷Kāvyaḍarśa 2.70: aṅgulyāḍau dalāditvaṁ pāde ca āropya padmatām.

těž u *rúpaky* uvádí projekci (*āropa*) jako její funkční mechanismus, patrně na základě pozdější tradice. Jak jsme viděli, Bhámaha sám s tímto termínem nepracuje. Sastri zde podrobněji vysvětluje projekci (*āropa*) jako identifikaci porovnávaného předmětu (*upameya*) s předmětem výchozím (*upamāna*) bez toho, aniž by byl porovnávaný předmět výchozím překryt.⁵⁸ Ve větě „podívej se na měsíc,“ v níž míníme tvář, dochází k plnému překrytí tváře (*upameya*) měsícem (*upāmana*) a nejde již o projekci (*āropa*) a *alankáru rúpaka*, nýbrž o sloučení (*adhyavasāna*) a *alankáru atiśajókti*.⁵⁹ Naopak u věty „pohled na tvář-měsíc,“ či „pohled na tvář, [krásný] to měsíc,“ (*mukhacandraṃ paśya*) se o *rúpaku* stále jedná, protože se oba objekty zmiňují a povaha jednoho se promítá na druhý. Opět nutno připomenout, že Bhámaha původně nepoužívá ani termín projekce (*āropa*), ani toto její rozpracování.

Při návratu k otázce, zda se Bhámahovo chápání *rúpaky* jako identity (*tattva*) porovnávaného a výchozího skutečně liší od Dandinova, který ji chápal jako skrytí rozdílnosti (*upamā tirobhūtabhedā*), zbývá jako rozumné východisko obrátit se k práci profesora Deshpandeho, který na komparaci dvou rozdílných slov pro podobnost (*sādharmya*, *sādrśya*), jež v indické filozofii nesou vyhraněné významy, demonstroval, že v poetice – obzvláště rané – naopak autoři tato slova užívají bez důrazu na jejich jemné rozdíly. Profesor Deshpande se zaměřil na koncept podobnosti v *alankáře upamā*.⁶⁰ Situace u *rúpaky* se jeví stejná.

V shrnutí:

1. Bhámaha pojímá *rúpaku* jako ztvárněnou ($\sqrt{rūp}$) identičnost (*tattva*) porovnávaných předmětů.
2. Dandinovo pojetí *rúpaky* ji vidí jako *upamu*, při níž je celková rozdílnost porovnávaného skryta.
3. Bhámaha vnímání identity porovnávaných objektů přesněji technicky nerozvádí. Dandin používá pro vysvětlení jejich nerozdílnosti slovo projekce (*āropa*), avšak není snadno rozhodnutelné, zda za ním v *Kāvjadarše* stojí bližší technické chápání procesu projekce vlastní pozdější *alankáraśāstre*.

⁵⁸Sastri 1956, s. 69-70

⁵⁹Toto Sastriho uchopení *atiśajókti* není ve shodě se samotným Bhámahou, který ji definuje jako „účelný popis něčeho, co překračuje běžnou smyslovou zkušenost“ (KA 2.81: *nimittato vaco yat tu lokātikrāntagocaram*). Při překladu KA 2.81 se Sastri již k dřívějšímu nastínění *atiśajókti*, patrně založenému na jiné poetice, nevrací. Právě toto naznačené pojetí prakticky téměř přesně odpovídá moderní metafoře (na příkladu patrně, že na funkční úrovni odpovídá plně; metafora, jakožto přenesení významu na základě vnější podobnosti, pouze postrádá obdobně rozpracovaný vztah mezi porovnávaným (*upameya*) a výchozím vzorovým (*upamāna*) předmětem).

⁶⁰Deshpande 1972, s. 32

Názorný příklad *rúpaky* v *Méghadúte* obsahuje již zmiňovaná sloka MD 1.44, jež zachycuje obraz mraku přistupujícího k řece Gambhíře personifikované jako žena.

Šat její, temnou vodu, rákosí jejíž zadržet se snaží,
ty uloupíš, že břehy, její bok, se v celé kráse znaží;
přec odchod, příteli, ti nastane, ač váhavý a trudný:
kdo znaje slast' rád milku opustí, již rozhalen klín svůdný?⁶¹

tasyāḥ kiṃcit karadhṛtam iva prāptavānīraśākhaṃ
hṛtvā nīlaṃ salilavasanaṃ muktarodhonitambam.
prasthānaṃ te katham api sakhe lambamānasya bhāvi
jñātāsvādo vivṛtajaghanāṃ ko vihātuṃ samarthaḥ. (*Meghadūta* 1.44)

Rúpaku utváří druhý verš a podle Bhámahovy klasifikace ji dále lze určit jako *rúpaku celkového sladění*, v níž mají všechny popsané atributy porovnávaného objektu ekvivalent u vlastností objektu výchozího. Porovnáváme řeku s názvem Gambhírá (*upameya*) a tradiční poetický typ ženské hrdinky (*upamāna*) označované týmž jménem (*gambhīrā – citlivá, vážná*). Dvě dvojice jejich vzájemně identifikovaných atributů jsou: 1. voda a modrý oděv (*nīlaṃ salilavasanaṃ*), 2. odhalený břeh a hýždě (*muktarodhonitambam*). První verš sloky dále obsahuje *upamu* přirovnávající rákosí řeky k rukám hrdinky pokoušejícím se bezúspěšně, neboť pouze částečně (*kiṃcit*), pád šatu zastavit.

Poslední verš sám o sobě tvoří *alankāru arthāntaranjása*, na niž se zaměří následná sekce.

⁶¹ překlad Zubatý, Borecký 1903

2.4 Arthāntaranjāsa

Pokus o doslovný překlad slova *arthāntaranjāsa* by mohl znít „*nadhození jiné [rozšiřující] látky*.“ Jedná se též o *alankāru* bez přímého či blízkého protějšku mezi moderními básnickými tropy. Mezi anglickými variantami překladu slova se je možné setkat například s výrazem „*corroboration*“⁶² a v českém prostředí volí J. Máša jako možnost překladu „*umělecké stanovení druhé výpovědi*.“⁶³ Zjednodušeně můžeme říci, že *arthāntaranjāsa* vždy navazuje na nějaký předešlý výrok a buďto jej zobecňuje, nebo poskytuje výpověď o podobném obsahu dokládajícím platnost výroku prvního.

Bharatova *Nátjśāstra* stanovuje deset nedostatků (*doṣa*), jež může *kāvya* mít,⁶⁴ a ve vztahu k *arthāntaranjāse* je zajímavé, že mezi nimi nacházíme i výrazovou nadbytečnost (*arthāntara*), pro niž se užívá označení totožné s termínem pro tuto pozdější *alankāru*. Osvojila si pozdější tradice jako žádoucí přednost mnohomluvnost, již *Nátjśāstra* odsuzuje? Dandin ve výčtu básnických nedostatků zachovává mnohé z Bharatových položek,⁶⁵ ale *arthāntaru* vynechává, zjevně si jsa vědom konfliktu, do kterého by terminologicky přišla s *arthāntaranjāsou*. Následující rozbor ukáže, že *arthāntaranjāsa* – pokud zdařilá, samozřejmě – neplní v *kāvye* funkci pouhého verbalismu a není vhodné ji v tomto smyslu dávat do souvislosti se stejně pojmenovaným kompozičním nedostatkem z Bharatovy velké učebnice divadelního umění.

Bhāmaha podává pro *arthāntaranjāsu* tuto definici: „Vyřčení jiného obsahu založeného na předchozím, ale nevyrozuměného z něj samozřejmě (*uditād ṛte*), je známo

⁶² Belvalkar 1924, s. 29-30

⁶³ Máša 1965, s. 41

⁶⁴ NŠ 16.88-94: I. *gūḍhārtha* (obsurnost), II. *arthāntara* (výrazová nadbytečnost), III. *arthahīna* (bezvýznamnost), IV. *bhinnārtha* (nevhodnost), V. *ekārtha* (tautologie), VI. *abhiluptārtha* (nesouslednost), VII. *nyāyādapeta* (nelogičnost), VIII. *viṣama* (metrický lapsus), IX. *visandhi* (chyba v sandhi), X. *śabdacyuta* (negramatičnost)

⁶⁵ *Kāvyaḍarśa* 3.125-6: *apārthaṃ* (≈III., IV.) *vyarthaṃ* (≈III.) *ekārthaṃ* (=V.) *saṃśayaṃ* (≠) *apakramam* (≈VII.) *śabdahīnaṃ* (=X.) *yatibhraṣṭaṃ* (<VIII.) *bhinnavṛttaṃ* (<VIII.) *visandhikam* (=IX.). *deśakālakālālokanyāyāgamavirodhi* (>VII.) *ca iti doṣā daśa eva ete varjyāḥ kāvyeṣu sūribhiḥ*.

První kategorie – *nesmyslnost* (*apārtha*), definovaná Dandinem jako výroky bláznů a dětí – nachází částečný překryv s kategoriemi III. a IV. z NŠ. Druhá, *kontradikce* (*vyartha*), s kategorií III. *Pochybný výrok* (*saṃśaya*) přímou obdobu nemá. *Obrácení pořadí* (*apakrama*) má blíže ke kategorii VII. než VI., která se u Bharaty týká syntaxe. *Chybu v césuře* (*yatibhraṣṭa*) a *chybu v přízvuku* (*bhinnavṛtta*) pod sebe obsáhne VIII. kategorie z NŠ. Poslední Dandinova položka zahrnuje krom odchýlení od logiky i odchylku od běžných zvyklostí, uměleckých konvencí, posvátného písma a vhodnosti místa a času. Zbylé si odpovídají.

jako *arthāntaranjāsa*.⁶⁶ Dandin se tentokrát s Bhámahou v definici úhrnně obsahem shoduje. Jeden rozdíl tkví však v tom, jak vytyčuje vztah prvního výroku k druhému, který by měl dle Dandina prvnímu *napomáhat* (*tatsādhana*).⁶⁷ Mezi příklady uvádí Bhámaha jeden, který zde může velmi příhodně posloužit jako *arthāntaranjāsa* pro celou *Méghadūtu*, upomeneme-li se na pokyn, který *jakša* na začátku cesty mraku dává (MD 1.13) – tedy, aby si vždy při únavě odpočinul na vrcholcích hor.

Ty když přijdou, pak pohoří, velké třebas, nesou mraky.

Velkého vždyť vždy podpoří ve přátelství přesně taký.

vahanti girayo meghān abhyupetān gurūn api

garīyān eva hi gurūn bibharti praṇayāgatān. (*Kāvyālaṃkāra* 2.74)

Arthāntaranjāsu zde tvoří druhý verš. Patrně vidno, že na obsah prvního navazuje a zobecňuje jej. Bezpečně *arthāntaranjāsu* určit napomáhá též přítomnost slova *vždyť* (*hi*), jehož užití Bhámaha spatřuje jako typické, byť ne nezbytné.⁶⁸ Názorná ukázka *arthāntaranjāsy* vystupuje ve sloce MD. 1.29, kde řeka Nirvindhja ztotožněná s mladou ženou zmatečným chováním bezvolně projevuje znaky přízně.

Hrou tleskajíc vln, řeka Nirvindhjá, pás tvořen ptáků nití,

jde v blahém klopýtání nesměle a vír, svůj pup, dá zřítí,

té, až se na cestě s ní shledáš, zkus vod lásku nad důstatek:

žen první projev lásky k milenci vždy nesnáz jen a zmatek.⁶⁹

vīcikṣobhakvaṇitavihagaśreṇikāñcīguṇāyāḥ

saṃsarpantyāḥ skhalitasubhagaṃ darsitāvartanābheḥ.

nirvindhyaṇāḥ pathi bhava rasābhyanantaraḥ saṃnipatya

strīṇāṃ ādyaṃ praṇayavacanāṃ vibhramo hi priyeṣu. (*Méghadūta* 1.29)

Opět vidíme použití slova *hi* a funkci *arthāntaranjāsy* nikoliv jako verbalismu, ale zastřešující výpovědi, jež dodává té dřívější zesílenou platnost a jež zde zároveň nachází zřetelné ozvuky s podáním ženské rozpačitosti nad prvními city v *Kāmasútře* III.3.

⁶⁶Kāvyālaṃkāra 2.71: upanyasanam anyasya yad arthasya uditād ṛte jñeyaḥ so 'rthāntaranyāso pūrvārthānugato yathā.

⁶⁷Kāvyādarśa 2.169: tatsādhanaśamarthasya nyāso yo' nyasya vastunaḥ.

⁶⁸Kāvyālaṃkāra 2.73: hīśabdena api [...] arthāntaranyāsaḥ sutarāṃ vyajyate.

⁶⁹překlad Zubatý, Borecký 1903

Arthántaranjásu je v *Méghadúte* možno nalézt v přibližném počtu dva a půl desítek⁷⁰ a po *upamě* zde stojí jako druhá nejprominentnější *alankára*. David Shulman v ohledu na celé Kálidásovo dílo dokonce hodnotí právě *arthántaranjásu*, a nikoliv *upamu*, jako *alankáru* pro Kálidásovu nejtypičtější.⁷¹ Případ vhodný pro další rozbor se nalézá ve sloce MD 1.5.

Touhou nenasytnou zcela zchvácen, svůj hlas v prosbě k mračnu vznes.

Nedbal ubožák, že je mrak je dýmu, ohně, vod a větru směs,

nezvážil, že může vzkazy milé povědět jen živý tvor.

Milující s neživým i živým stejně vede rozhovor.⁷²

dhūmajyotiḥsalilamarutāṃ saṃnipātaḥ kva meghaḥ

saṃdeśārthāḥ kva paṭukaraṇaiḥ prāṇibhiḥ prāpaṇīyāḥ.

ity autsukyād aparigaṇayan guhyakas taṃ yayāce

kāmārtā hi prakṛtikṛpanāś cetanācetaṇeṣu. (*Meghadūta* 1.5)

Arthántaranjásu tvoří čtvrtý verš. Na velmi důkladnou a mnohostrannou analýzu tohoto verše se zaměřuje doktorka Simona Sawhney v první kapitole knihy *The Modernity of Sanskrit*, kde přichází s dvěma zajímavými poznatky. Zaprvé shledává, že verš zachycuje vnitřní rozpor, jenž svými implikacemi dalece přesahuje postavu jednoho (*kaścit*) *jakši* a vztahuje se rovným dílem na promlouvajícího básníka. Dle ní jde o básníka, jenž se skrytě vysmívá vlastnímu citu. Skladba vyžaduje, aby sám stál v odstupu ke vší roztoužeností kognitivně dysfunkčnímu *jakšovi*, jehož ústy promlouvá. Tedy si všímá, že zamilovaní jsou *nejvýše/přirozeně (prakṛti) bídní (kṛpana)*. Zbědovaný *jakša* přece nedokáže ani rozeznat mrak od živého tvora. Zároveň by však bez této jeho pomýlenosti báseň nemohla vzniknout.⁷³

Nutné si je zde uvědomit, že *jakšovo* pomýlení sahá výrazně dále a jeho stav je mnohem horší než neuvědomění solilokvia při rozmluvě s mrakem. Od šesté sloky do konce sestává skladba z *jakšovy* přímé řeči a cožpak nedoporučuje mluvčí – *jakša*, Kálidása – mraku, aby po cestě navazoval přátelství s horami a obcoval s řekami? Takto potom *arthántaranjása* přítomná na konci sloky, jež počátek oné přímé řeči uvozuje,

⁷⁰ tentativní pokus o identifikaci všech *aan* v MD:

1.3, 5, 6, 8, 9, 17, 20, 28, 29, 41, 44, 56, 57;

2.14, 17, 20, 27, 33, 40, 41, 45, 49, 52, 54

⁷¹ Shulman 2014, ed. Bronner&Shulman&Tubb, s. 35

⁷² překlad Zubatý, Borecký 1903

⁷³ Sawhney 2009, s. 45

nehovoří pouze o obecném stavu člověka touhou stíženého, nýbrž zároveň představuje literární metavýrok poskytující nám autorovu sebereflexi nad vlastní osobou.

S hlubokou úctou k doktorce Sawhney a její práci bych si dovolil vyjádřit názor, že věta „v tomto verši se soustřeďuje dilema básníka závidícího a vysmívajícího se lásce, již popisuje,“⁷⁴ je snad zbytečně emočně vystupňovaná (ačkoliv předchozí a tento odstavec lze potencionálně nařknout z podobného prohřešku). Autor se jistě nevysmívá svému záměru napsat dílo, jež je možné chápat jako oslavnou hymnu na krásy přírody v jeho zemi, tím, že dílo napsal, a to ani ve smyslu útrpného flagelantství ani humorné nadsázky. Stesk v odloučení (*viraha*) není emoce nikterak triviální.

Postřeh sám o sobě však stojí jako platný a stejné praví již komentátor Vallabhadéva, který u dané sloky píše, že „básník úmyslně poukazuje na vlastní deficit (*svadoṣa*).“⁷⁵ Ano, *jakša* je ve svém roztoužení zbědován nad míru vhodnosti.⁷⁶ Kdo si *skutečně* ale znovu a znovu konceptualizuje kontakt soujmu kondenzované vodní páry s překryvy tektonických desek a vodními toky jako milostné spojení? Jeden (*kaścit*) básník.

Druhý poznatek, s nímž doktorka Sawhney přichází, přičítá celé sloce MD 1.5 výpovědní hodnotu ve všedůležité otázce po vztahu jazyka a vědomí. *Jakša* posílá své poselství domů po mraku, objektu náležícímu k neživé, nevědomé přírodě, sám si nejso vědom nesmyslnosti svého počínání, protože je přirozeně, od přírody (*prakṛti*) ve své mysli omezen (*krpana*). Jazyk operuje s kategoriemi vědomí a nevědomí, aniž by jako fenomén sám jasně přináležel ke kterékoliv z nich, a tím *ipso facto* poukazuje na jejich neuzavřenost.⁷⁷

Jaká nepřeklenutelná to propast mezi zprávou, již může jedné bytosti *sdělit* jenom druhá vědomá bytost, a nevědomým médiem, ať už psaným nebo mluveným slovem (nebo mrakem). Či vskutku nepřeklenutelná? Otázku považuji za vhodné dát do souvislosti s pojetím vztahu mezi bytím a jazykem, jež je na základní lexikální úrovni zakódováno

⁷⁴Ibid., s. 45: “Condensed in this verse is the dilemma of the poet of love, at once envious and derisive of the love he describes.”

⁷⁵Vallabhadéva, cm. MD 1.5: bhaṅgā kavīḥ svadoṣaṃ nirasyati.

Sawhney (2009) se *passim* odkazuje k Mallināthovu komentáři. Vallabhadévu nezmiňuje. Míním, že se nejedná o poznatek přejatý, nýbrž znovuobjevený.

⁷⁶ Mallinātha, cm. MD 1.5: kāmāndhānām yuktāyuktavivekaśūnyatvād acetanayāncā na virudhyata ity arthaḥ.

„U těch, kdo jsou zaslepeni touhou, není při absenci [schopnosti] rozlišit vhodné od nevhodného vyloučena prosba k nevědomému [předmětu].“

⁷⁷Sawhney 2009, s. 48-49

do sanskrtského slova ,*bhāva*.‘ Z jeho věru širokého sémantického pole budiž vybrány tyto relevantní body:

1. vznik, zrod
2. bytí, existence
3. význam (v komentářové lit. rovno *ity arthaḥ*)
4. emoce, emoční sentiment (technický termín z NŠ)

Reflexi nad vztahem těchto jednotlivých významů implicitně uskutečňovanou přinejmenším jedním z mluvčích sanskrtu ve starověké Indii, autorem *Nāṭyaśāstry* Bharatou, ozřejmí jeho definice *bhāvy*. Pozornostihodný je hlavně rozměr, jež dochází participium slovesa ,*bhāvayati*:‘

Emoční sentiment (*bhāva*) [dramatického díla zprostředkovaný] řečí, tělesnými pohyby, výrazy tváře a výkony [herců] vyjadřuje/zpřítomňuje (*bhāvayan*) vnitřní stav (*antargataṃ bhāvaṃ*) autora dramatu.

vāgaṅgamukharāgaiś ca sattvena abhinayena ca

kaver antargataṃ bhāvaṃ bhāvayan bhāva ucyate. (*Nāṭyaśāstra* 7.2)

Cílem zde není zastřešující otázku mapovat nebo o ní vynášet závěry, pouze ukázat, že zvláštní povaha vztahu mezi významem jakožto jazykovou kategorií a bytím jakožto ontologickou je již na předreflexivní úrovni šetřena v sanskrtském lexiku slovem ,*bhāva*.‘

S přihlédnutím k výkladu výše by se nabízelo překládat slovo *arthāntaranjāsa* jako *metavýrok*. Vposled možno ,*arthāntara*‘ také vyložit nikoliv jako *jiný význam*, ale *význam vnitřní* (*antara*). Zdaleka ne každá *arthāntaranjāsa* však skýtá takovou hojnost významu jako příklad výše rozebraný. Navrhují, že vhodnou variantou pro překlad by mohl výraz *gnóma*, leč i zde se objevuje problém při návratu k úvodní otázce, zda je vhodné spojovat *arthāntaranjāsu* s *arthāntarou* jakožto jazykovou rozvláčností. *Arthāntaranjāsa* coby *alankāra* nesmí padat na úroveň verbalismu, nicméně stručná na rozdíl od *gnómy* být též nemusí.

2.5 Vjatiréka a bhávika

Dandin vypočítává celkem třicet pět *arthálankár*, Bhámaha tentýž počet, přičemž se jejich výčty shodují ve třiceti položkách.⁷⁸ Jako zajímavý příklad dvou méně častých *alankár* v *Méghadūte* mohou být vybrány *vjatiréka* a *bhávika*, jež se nacházejí ve slokách MD 1.33 a 34. Hultzsche tyto sloky ve své edici sestavené dle Vallabhadévova komentáře vynechává a tvrdí, že i Mallinátha je rovněž pokládal za pozdější interpolaci (*prakṣipta*).⁷⁹ V textu Mallináthova komentáře k MD 1.33, 34 z Kaleho edice se tato informace nenachází, avšak vzhledem k tomu, že Hultzsche pracoval s rukopisy a Kaleho edice byla výrazně redigována, jak patrně z rozvazování *sandhi* a přidané diakritiky, je nutné považovat Hultzscheho tvrzení za podložené. Otázka autenticity těchto slok zavádí k otázkám mnohem širším a důležitějším, a to do jaké míry komponoval Kálidása s tvůrčí volností, či snahou přiblížit se návodným předpisům *alankáraśāstry* a zda není nahlížení jeho díla prismatem Dandinovy a Bhámahovy *śāstry* vposled skutečně anachronistické.

Před návratem k nim se však první nutno zaměřit na rozbor daných dvou slok. MD 1.33 podává popis města Udždžajiní na břehu řeky Šipry. Mrak by se zde měl dle *jakšova* doporučení zastavit, aby navštívil Mahákálův chrám (MD 1.36, 37), zhlédl vystoupení chrámových tanečnic (MD 1.38, 39) a strávil noc na palácové střeše (MD 1.40, 41). Nespatřit blýskavé zřítelnice žen z Udždžajiní by též znamenalo být ochuzen o smysl života (MD 1.28).

Jablek zvící rubíny a pažit ze smaragdů kol světly,
kolem kusy korálových tesů a lastury a perly
rozloženy na tržištích tamo v stovkách statisíc se skví.
Nezdali už oceánům zbývá voda jen co bohatství?

hārāṃs tārāṃs taralaguṭikāṇ koṭīśaḥ śaṅkaśuktīḥ
śaśpaśyāmān marakatamaṇīn unmayūkhaprarohān.
dṛṣṭvā yasyāṃ vipaṇiracitān vidrumāṇāṃ ca bhaṅgān
saṃlakṣyante salilanidhayas toyamātrāvaśeṣāḥ. (*Meghadūta* 1.33)

⁷⁸ vide příloha 1

⁷⁹ Hultzsche 1911, s. 60

Sloka obsahuje *alankāru vjatiṛēka*. V Bhámahově pojetí *vjatiṛēka* spočívá v přirovnání, v němž porovnávaný objekt (*upameya*) vykazuje nad objektem výchozím (*upamāna*) nadřazenost (*višeśa*) ve vlastnostech, na jejichž základě jsou oba srovnávány.⁸⁰ Mallinātha ve svém komentáři na *alankāru* neupozorňuje, nicméně používá obrat, který *de facto* hlavní náplň *vjatiṛēky* ve sloce popisuje. Práví, že „[Udždžajiní] zásobou [svých] pokladů překoná i oceán.“⁸¹ Porovnáváme město Udždžajiní (*upameya*) a oceán (*upamāna*). Oceán schrání četné lastury a perly spolu s korálovými útesy. To vše se přitom nachází v Udždžajiní na tržišti v počtech desetimilionů. Porovnávaný objekt předčí výchozí. Sloka se jeví, jako by byla účelně sestavena s cílem *vjatiṛēku* stereotypním a zjevným způsobem exemplifikovat,⁸² neboť oceán vystupuje jako výchozí objekt srovnání v prvních čtyřech z deseti ilustrací, jež pro *vjatiṛēku* poskytuje Dandín (KĀ 2.181-187). Následuje sloka MD 1.34 coby názorná ukázka *alankāry bhāvika*.

Králem z Vatsy unesena tady Pradjótova dceř milá,
zlatá loubí *tálových* tu stromů toho krále zas byla,
Nalagiri tady vytrhl zas kůl ve vášni vznícené –
tak příběhy častují tam místní z dálky příšlé příbuzné.

pradyotasya priyaduhitaram vatsarājo 'tra jahre
haimam tāladrumavanam abhūd atra tasya eva rājñah.
atra udbhrāntaḥ kila nalagiriḥ stambham utpātya darpād
ity āgantūn ramayati jano yatra bandhūn abhijñah. (*Meghadūta* 1.34)

Dle Bhámahovy definice *bhāvika* „ukazuje události z minulosti a budoucnosti jakoby živě před očima.“⁸³ Sloka odkazuje ke králi Udajanovi, jež zmiňuje již MD 1.31 a jehož příběh v plnosti vypráví druhá kniha *Kathāsaritsāgary*. Mallinātha ve svém komentáři sám přímo poznamenává, že sloka *bhāviku* obsahuje.⁸⁴ Vidíme, jak obyvatelé Udždžajiní provádějí

⁸⁰Kāvyālaṃkāra 2.75: upamānavato 'rthasya yad višeśanidarśanam
vyatirekaṃ tam icchanti višeśāpādanād yathā.

⁸¹Mallinātha, cm. MD 1.33: ratnākarād apy atiricyate ratnasampadbhir iti bhāvaḥ.

⁸² Toto hodnocení nemá za cíl snižovat literární hodnotu sloky celkově (a toto stanovisko by bylo problematické, i kdyby rozdílnou literární hodnotu měla). I pokud se bude vycházet z předpokladu, že je sloka imitací Kálidásova stylu, kterýžto názor zakládám hlavně na jejím vyřazení Vallabhadévou a Mallināthou a až druhotně na posouzení *vjatiṛēky* v ní obsažené, musí být uznáno, že jde o imitaci velmi umně provedenou (srov. např. umístění slovesa na začátek čtvrté *pady* v MD 1.10, 11, 24, 38, 41, 58; 2.6, 9, 16, 50).

⁸³Kāvyālaṃkāra 3.53: pratyakṣā iva dṛśyante yatra arthā bhūtabhāvinaḥ.

⁸⁴Mallinātha, cm. MD 1.34: atra bhāvikālaṃkāraḥ.

příbuzné po místech dění Udajanova příběhu, čímž čtenáři obrazně a jim doslova zpřítomňují před očima výjevy z minulosti. Považuji za vhodné tvrdit, že zjevně schematické užití slova *„atra“* v prvních třech *padách* a celkové vyznění sloky poukazují na vědomou snahu o její sestavení s primárním cílem vytvořit při tom reprezentativní příklad *bhāviky*.

Nyní se přísluší položit si následující otázku, jež ve svých konečných důsledcích podobně jako závěrečná úvaha předešlé sekce dalece překračuje doménu lingvistické analýzy, neboť se vposled táže po působnosti a skutečnosti kategorií jako reflexe a sebereflexe, a jež nutně bude šetřena pouze v základních obrysech, a to otázku, zda a kdy člověk používá jazyk „účelně“, tj. s úmyslem použít to které konkrétní vyřčené slovo pro ně samotné, a zda a kdy „přirozeně“, tj. poté bez ohledu na použití toho kterého jednoho slova, nýbrž s podmíněním slov zamýšlené výpovědi. A analogicky, zda básník pracuje s figurami a tropy „účelně“, tj. tak, aby jejich vyjádření bylo posledním účelem samo o sobě – záměr, řekněme, pak vypadá takto: *napišu metaforu*, – anebo „přirozeně“ jako kterýkoliv uživatel jazyka s jednotlivými slovy, přičemž situaci pak lze opsat následovně: *napišu „Udždžajiní je bohaté jako mořská říš“, se souběžným vědomím toho, že věta představuje přirovnání, ale bez prvotního záměru napsat přirovnání jako takové.*

Jednoduchá odpověď zní, že možné je obojí, a to i v rámci jedné osoby.⁸⁵ Důvod, proč Mallinátha považuje MD 1.33 a 34 za neautentický dodatek není lze bez jeho vlastního vysvětlení zjistit. Shledávám však jako opodstatněné tvrdit, že obě vykazují zřetelnou původní intenci v první řadě naplnit definici *alankár*, které podávají, čímž spadají do první „účelné“ kategorie této dichotomie, a že Kálidásův text v úhrnu nefunguje didakticky v tom smyslu, že by se v příkladech *snažil* dokládat teorii, nýbrž, že z teorie čerpá a podřizuje ji smyslu konečného vyjádření.

Ačkoliv v sobě toto hodnocení vždy ponese míru subjektivity, není subjektivní zcela. Bylo-li by možné identifikovat všechny *alankáry* v Kálidásově díle a srovnat jejich provedení s poučkami *alankárašástry*, jednalo by se o jednu cestu, jak *teoreticky* jejich originalitu či schematicnost kvantifikovat. Zde vyvstává nutnost vrátit se k metodologickému východisku celé práce (sekce 1.1).

⁸⁵ Skutečné šetření této otázky by vyžadovalo nepředpokládat možnost analogie mezi přístupem obecného uživatele jazyka k použití slov a básníka k použití básnických prostředků. Zjednodušení problému na kategorie „účelnosti“ a „přirozenosti“ tak, jak jsou pojaty výše, též zanedbává možnost pohybu po spektru mezi nimi, kterážto možnost je, *věřím*, samoprůkazná sebereflexí jednotlivce a sama umožněna právě vnímáním vlastní schopnosti reflexe nad řečí.

Při přijetí tradiční datace, jež Kálidásu zasazuje na dvůr guptovského panovníka Čandragupty II. (376–415 n. l.), a datace Dandina a Bhámahy, k níž dospěl Bronner (sekce 1.3), zůstává nabíledni, že se sebelepšími záměry bude snaha o takto přesnou kvantifikaci osobitosti Kálidásových *alankár* zbytečná, neboť poetiky, s jejichž pomocí se činí, jsou mladšího data. To však tehdy, snažíme-li se v jednotlivosti určit kompoziční pohnutky stojící u Kálidáasy za stylovými volbami. Na základě předpokladu, že stav *alankáraśāstry*, s níž Kálidása pracoval, byl velmi podobný podobě, v níž jej prezentuje Dandin,⁸⁶ který sám tvrdí, že nepřichází s novými kategoriemi a pouze uspořádává existující klasifikaci *alankár*,⁸⁷ dále zachovávám jako rozumné tvrdit, že *Méghadûta* není složena tak, aby v ní cílená reflexe nad teoretickými východisky *alankáraśāstry* docházela priority před skladebním postupem, který se snaží vlastní praxi s teorií koordinovat, a nikoliv ji vzorově a samoúčelně naplňovat.

⁸⁶vide sekce 1.1

⁸⁷ Kāvyađarśa 2.2: kintu bījaṃ vikalpānāṃ pūrvācāryaiḥ pradarśitaṃ
tad eva pratisaṃskartum ayam asmat pariśramaḥ.
Jádro ozdob stanoveno dávnými již bylo znalci.
Uspořádat nově ono cílem pro mou tuto práci.

3.1 Šléša

Jednu z bezpochyby nejzajímavějších a nejsložitějších *alankár* ze strany rozboru i kompozice tvoří *šléša*. Výraz *šléša* se odvozuje od slovesného kořene √*śliṣ* (IV.), jenž nese význam *lnout*, *pojit se*, a slovo *šléša* v obecném rozměru poté znamená *spojení* (jakéhokoliv druhu) a v užším smyslu *tělesné objetí* (MD 1.3; 2.37). Jako technický termín *alankáraśāstry* *šléša* odkazuje ke sloučení více významů, jazykovému jevu, pro který nacházíme v terminologické armatuře moderní literární teorie výrazy paronomázie⁸⁸ a amfibolie, čili dvojsmysl, slovní hříčka.

Bhāmaha používá ve své poetice místo označení *šléša* tvar pasivního minulého participia *śliṣṭa*. ‘Je však zřejmé, že jde pouze o malou terminologickou neshodu a míní se tatáž *alankára*. Bhāmaha tedy vymezuje *šléšu* takto: „Za *śliṣṭu* se označuje vynesení identity (*tattva*) výchozího a srovnávaného předmětu pomocí [udání jejich] vlastností, činností a jmen.“⁸⁹ Okamžitě můžeme vidět podobnost definice s definicí *rúpaky*. Bhāmaha se s touto potencionální nejasností vyrovnává bezprostředně v následujícím *šlóku*, kde přiznává, že *rúpaka* jím byla vytyčena podobně, avšak *šléša* dále vyžaduje, aby byly srovnávaný a výchozí předmět vyjádřeny zároveň (*yugapad*).⁹⁰ K vyjasnění se Bhāmaha navrácí k příkladu *rúpaky* o mracích a slonech:

»Vodu/mok ze spánků dštící vysoké/vysocí mraky-sloni.«

Zde se zmínka mraků a slonů činí na stejné rovině, [tedy zvlášť].

śīkarāmbhomadasrjas tuṅgā jaladadantinaḥ

ity atra meghakariṇām nirdeśaḥ kriyate samam. (*Kāvyālaṃkāra* 3.16)

Ačkoliv dochází k metaforické identifikaci mraků a slonů, slova odkazující k oběma daným entitám stojí na stejné úrovni (*samam*), tj. jsou vyjádřeny kompozitem *jaladadantinaḥ*‘ (*dvandva*).⁹¹ Jednoduchý případ *šléši* ve stejné situaci by bylo samostatné

⁸⁸ Pro upřesnění *vide* sekce 2.3, pozn. 50

⁸⁹ *Kāvyālaṃkāra* 3.14: upamānena yat tattvam upameyasya sādhyate
guṇakriyābhyām namnā ca śliṣṭam tad abhidhīyate.

⁹⁰ *Kāvyālaṃkāra* 3.15: lakṣaṇam rūpake 'pi idaṃ lakṣyate kāmam atra tu
iṣṭaḥ prayogo yugapad upamānopameyayoḥ.

⁹¹ Nemohu nepovažovat za obhajitelné stanovisko, že Bhāmahův příklad *rúpaky*, který, ano, popisuje mok slonů (*mada*) a vodu mraků (*ambhas*) v kompozitu dvěma slovy na stejné rovině (*samam*), zároveň obsahuje i *šléšu* tak, jak ji Bhāmaha definuje zde (KA 3.15-16), a to ve slově *tuṅga*, které odkazuje k výšce postav

slovo ‚jalada‘ (ten, kdo dává vodu), jež by odkazovalo k mraku i ke slonu zároveň (*yugapad*).

Dandin vytyčuje v tomto ohledu *šléšu* mnohem příměji jako „výrok o jedné formě, ale více významech.“⁹² Yigal Bronner si dále všímá, že právě *šléšu* lze v Dandinově poetice interpretovat jako *alankáru* nesoucí výsostné postavení ve vztahu k *vakrókti*, řeči nepřímé a básnické. Dandin se před představením *alankáry upamá* zaměřuje na popis *svabhávókti*, řeči přímé a faktické. Pojme-li se právě *upamá* jako nejtypičtější znázornění *vakrókti* (vide sekce 2.2), vyvstává mezi *svabhávókti* a *vakrókti* následující vztah: *svabhávókti*, řeč faktická, popisuje věci *tak, jak jsou*, a *vakrókti*, řeč básnická, naopak *tak, jak nejsou*. Nejnázornější způsob, jak někoho vyobrazit *tak, jak není*, je poté vyobrazit jej jako někoho druhého, tj. k druhému jej přirovnat, a toto činí *upamá*.⁹³ *Šléša* vstupuje do vztahu mezi *svabhávókti* a *vakrókti* v KĀ 2.363, kde Dandin praví, že „kouzlo (*śrī*) u každého případu *vakrókti* zvyšuje vždy *šléša*.“⁹⁴

Dandin i Bhāmaha udávají možnost souběžného míšení více *alankár* (*saṃsṛṣṭi* – KĀ 2.359, KA 3.49) a mezi Dandinovými subkategoriemi *alankár* jako *upamá*, *rúpaka* a *vjatirēka* se pravidelně vyskytuje poddruh založený na smíšení dané *alankáry* se *šléšou* (*śleṣopamā* – KĀ 2.28, *śliṣṭarūpaka* – KĀ 2.87, *saśleṣavyatireka* – KĀ 2.185). S přihlédnutím k tomu, že *šléša* napříč *Kāvjadaršou* vystupuje opakovaně, a na základě předpokladu, že Dandin touto volbou záměrně poukazuje na další stěžejní aspekt *vakrókti* – řeči nepřímé, jež neformuloval otevřeně (srov. jeho pobídku k vlastnímu vyvozování v KĀ 2.96 (sekce 2.3)), činí Yigal Bronner závěr, že *šléša* „prostupuje mnohorovinnou doménou *vakrókti*,“ a k vyjádření podobnosti dvou rozdílných entit představuje pro Dandina „nezbytný básnický prostředek.“⁹⁵

Bez ohledu na praxi způsobovalo teoretické uchopení *šléši* mezi postavami *alankáraśāstry* rozkoly. Převádět koncepty jako homonymie a polysémie do prostředí indické lingvistiky s sebou nutně nese obtíže, jak patrně na tom, že některé osobnosti *alankáraśāstry*, jako například Udbhata (8.–9.st.), přijímaly pozici filozofické školy mímánsa, jež tvrdí, že jedno slovo může mít pouze jeden význam, a jiní teoretikové, jako

slonů a k výšce mraků na obloze zároveň (*yugapad*). Možná odpověď by byla, že chápání těchto druhů výšky jako kvalitativně odlišných je subjektivní. Pro více k otázce *rúpaky* u Bhámahy vide sekce 2.3.

⁹² Kāvvyādarśa 2.310: śliṣṭam iṣṭam anekārtham ekarūpānvitam vacaḥ.

⁹³ Bronner 2010, s. 215–216

⁹⁴ Kāvvyādarśa 2.363: śleṣaḥ sarvāsu puṣṇāti prāyo vakroktiṣu śriyam.

⁹⁵ Bronner 2010, s. 226

právě Dandin, ji odmítl.⁹⁶ Dandin i Bhámaha oba řadí *šléšu* mezi *arthálankáry*, *alankáry* významu, avšak v pozdějších poetikách se situace výrazně komplikuje a *šléša* se v různých případech řadí jak k *arthálankárám*, tak k protější kategorii *šabdálankár* založených na zvukové stránce slova.

⁹⁶Ibid., s. 208–209

3.2 Šlěšakávja

Komentátor Mallinátha identifikuje v *Méghadútě* tři velmi komplexní *šlěši* (MD 1.14, 20, 21). Docenění jeho přínosu vyžaduje první zasadit Kálidásovo dílo do historického kontextu. Jak ukázal Yigal Bronner jeho publikací *Extreme Poetry* (2010), v dějinách kávy lze vystopovat zřetelný a jasně vyhraněný proud poezie soustředící se primárně na kompozici děl založených na co nejkreativnějším a co *nejextrémnějším* využití *šlěši*, kterýžto proud počíná Subandhuovým (6. st.) dílem *Vásavadattá* a kulminuje v dílech jako Kavirádžova (12. st.) *Rághavapándavija*, jež jedním textem simultánně zachycuje příběh *Mahábháraty* i *Rámájany*, a Méghavidžajaganiho (1628–1708) *Saptasandhánamáhákávja*, již je souběžně možno číst v sedmi jazycích. Mallinátha, působící mezi čtrnáctým a patnáctým stoletím, musel být tímto literárním proudem ovlivněn a interpretovat MD 1.14, 20 a 21 jako *šlěši* v souladu s ním.

Druhý aspekt, jež nutno zvážit, je přístup novodobého bádání jednak ke Kálidásovi, jehož bývá tendence vyobrazovat jako básníka spontánní a přirozené tvořivosti, a jednak ke šlěšakávje, která naopak docházela až do současného převratu s prací Yigala Bronnera indology hlasitého odsouzení. Příznačný je postoj, jež vyjadřuje v úvodu k edici *Kumārasambhavy* Kale. Jeho slova se po představení *alankár* v *Méghadútě* již budou jevit v tendenčním světle a bude záhodno na ně pamatovat i dále.

„Kálidása opovrhne volností a laxností eposů, nadbytečným vršením epitet u podřadných básníků a umělostí dikce pozorovatelnou i u autorů jako Bána a Mágha. Pečlivě se vyhýbá vši okázalé zdobnosti a lacinému pozlátku slovních hříček.“⁹⁷

Vidíme, jak se u novodobého indického kritika snoubí oba výše nastíněné názory přejaté vlivem západní indologie, a hlavně, jak se navzájem podporují. Na základě tohoto citátu by se muselo zdát, že hledat *šlěši* v Kálidásově díle bude pro Kaleho představovat herezi, a přece přidává v edici *Méghadúty* svůj souhlasný komentář k Mallináthovu výkladu MD 1.20 a 21. Objektivizující a hodnotící náhled na Kálidásu, typický pro orientalisticky

⁹⁷ Kumārasambhava, ed. Kale 1967, s. xxx: “Kālidāsa abhors the looseness and laxity of the epics, the superfluous piling of epithets found in lesser poets, and the artificiality of diction which is observable even in writers like Bāṇa and Māgha. He studiously avoids all meretricious ornament and the cheap tinsel of verbal tricks.”

předpojatého západního badatele zosobňuje A. K. Warder, který v jeho *Indian Kāvya Literature, Vol. III* (1977) píše následující.

„Kálidása zastupuje proud, který by kāvju zcela omezil na poezii lyrickou, odstranil narativní prvek pro epiku nezbytný a soustředil se na vyobrazování emocí, zanedbává děj, jímž se utváří předmět dramatu a skutečný základ emočního prožitku.“⁹⁸

Warder nepoukazuje na jednoduchost Kálidásova slohu, nýbrž lyričnost. Jedním z faktorů, který přispěl k odsuzování indické umělecké literatury indology, kteří ji sami zkoumali, musela být výchozí obecná známost a upřednostnění klasické literatury latinské a řecké pocházející z bližšího prostředí. Horaticiův list *Pisonům o umění básnickém* jasně vyjadřuje preferenci epického prvku nad lyrickým, který plynutí děje nutně oslabuje. Ve vztahu k tématu dvojmyslného jazyka a k slovním hříčkám Horatius adresátovi svého listu doporučuje: „Zkrátka, ať cokoliv tvoříš, ať **jednotné** je to a prosté! (*důraz přidán*).“⁹⁹ Dále přímo říká, že dobrý kritik „výrazy dvojího smyslu ti vytkne.“¹⁰⁰

Říci, že klasická latinská literatura měla postoj k bitextualitě spíše negativní a upřednostňovala zřejmost vyjádření v protikladu ke klasické indické, v níž v některých případech záměrně figuruje složitost výrazu jako pozitivní prvek, je nutno s uvědoměním, že i tento zdánlivě nehodnotící výrok bude implicitně nést hodnotící konotace pro různé druhy čtenářů považující za žádoucí jednoduchost, nebo složitost literárního slohu. Srovnání důrazu na epičnost a lyričnost skladby u klasické evropské a sanskrtské literatury by však v současnosti snad již bylo možné činit bez tohoto nebezpečí.¹⁰¹

To, že studium a intelektuální zájem o cizí kulturu bude v době přímého střetu s touto kulturou provázen společenskými a osobními motivacemi, které jejich aktéři v různé míře jsou a nejsou schopni reflektovat, je nevyhnutelné. Stejně nevyhnutelné je také, že studium temporálně vzdálené „klasické“ kultury, jež již není sama schopna bez jejího studia vykazovat na společnost vliv, s sebou ponese úvahy nad užitečností a důležitostí tohoto studia. Budiž zreflektován fakt, že Sheldon Pollock cítil potřebu začít

⁹⁸ Warder 1977, s. 127: “The trend which Kālidāsa represents would reduce all kāvya to lyric poetry, eliminating the narrative element necessary to the epic form, and would concentrate on depicting emotion whilst neglecting the action which constitutes the matter of drama and the real basis of emotional experiences.”

⁹⁹ *Pisonům, o umění básnickém* (Vavřín a réva), překlad Mertlík & Pokorný 1972, s. 272

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 285

¹⁰¹ Odstavec nemá za cíl vyjadřovat se k obtížnosti příslušných nosných jazyků, pouze k bitextualitě jejich literatur.

jeho *magnum opus*, knihu *The Language of the Gods in the World of Men* (2006), Gramsciho citátem ospravedlňujícím hodnotu lingvistického výzkumu.¹⁰²

Vposled shledávám jako velmi plodný a zdravý postoj, který vyjadřují Bronner, Shulman a Tubb v jejich *Innovations and Turning Points* (2014), kteráž publikace představuje poslední pokus o celostní uchopení historie kávjí a vychází z předpokladu, že doposud většina historiků sanskrtské umělecké literatury mylně považovala komplexitu kávjí za kulturní úchylku a nebyla schopna zhodnotit, nakolik právě tato složitost tvoří její rozhodující a konstituující prvek.¹⁰³

¹⁰² “I feel that if language is understood as an element of culture, and thus of general history, a key manifestation of the "nationality" and "popularity" of the intellectuals, this study is not pointless and merely erudite.” (Gramsci, *Cultural Writings*, jak citováno v Pollock 2006)

Pollock byl sám indickými i západními kritiky obviněn z imperialistických a orientalisticky předpojatých postojů. V jeho případě jde o nařčení nemístné.

¹⁰³ Bronner&Shulman&Tubb 2014, s. 14

3.3 MD 1.14, 20, 21

S tímto vědomím výklad přistoupí k analýze *šléš* v *Méghadúte*. Sloka MD 1.21 podle běžné interpretace hovoří o tom, jak čáťakové, ptáci živící se dešťovou vodou, provází na cestě mrak, přičemž zhlízejí květy bující po svlažení deštěm a vdechují aromatickou páru, jež stoupá z dříve vyprahlé, zkropené půdy.

Až čáťakové nípu uvidí květ zelený a hnědý
s prašníky na půl vzrostlými a břeh s prvými poupat sledy
na pisangách, až v stepích vysmahlých pocítí vůni země
vát silněj, hlásat budou cestu tvou, jenž roníš kapky jemně.¹⁰⁴

nīpaṃ dr̥ṣṭvā haritakapiśaṃ kesarair ardharūḍhair
āvīrbhūtaprathamamukulāḥ kandalīś ca anukaccham.

dagdhāranyeṣv adhikasurabhiṃ gandham āghrāya ca urvyāḥ | dagdha°/jagdhvā°
sāraṅgās te jalalavamucaḥ sūcayiṣyanti mārgam. (*Meghadūta* 1.21)

Mallinātha přijímá na začátku třetí *pady* jako jinočtení absolutiv *‘jagdhvā’*, který se spojí s *‘kandalīḥ’* v druhé *padě*. Vzniká tak trojitá konstrukce *‘nīpaṃ dr̥ṣṭvā’*, *‘kandalīr jagdhvā’* a *‘gandham āghrāya’*. Dále Mallinātha interpretuje slovo *‘sāraṅgāḥ’* jako *šléšu* nesoucí tři různé významy *slon*, *jelen* a *včela*,¹⁰⁵ kterýžto výklad je lexikálně opodstatněný. Sloka pak se zjednodušením vypadá takto: *Včely spatřující nípové květy,/ jeleni okusující listy kandalí/ a sloni vdechující vůni země/ budou ukazovat tvou cestu./*

Komentátor Bhattacharya ve shodě s výše představeným stereotypem o jednoduchosti Kálidásova stylu míní, že „je extrémně nepravděpodobné, že by Kálidása byl schopen takového verbálního žonglérství.“¹⁰⁶ Méně programatickým důvodem, proč *šléšu* odmítnout, by mohlo být to, že nezbytný absolutiv *‘jagdhvā’* narušuje dřívější syntaktickou přehlednost v jednotlivých *padách*.

¹⁰⁴překlad Zubatý, Borecký 1903

¹⁰⁵Mallinātha, cm. MD 1.21: sāraṅgā mataṅgajāḥ kuraṅgā bhr̥gā vā.

¹⁰⁶Bhattacharya 1981, s. 110: “Kālidāsa is extremely unlikely to be capable of such verbal jugglery.”

nīpaṃ dṛṣṭvā haritakapiśaṃ kesarair ardharūḍhair

nīpaṃ dṛṣṭvā haritakapiśaṃ kesarair ardharūḍhair

āvīrbhūtaprathamamukulāḥ kandalīś ca anukaccham.

āvīrbhūtaprathamamukulāḥ kandalīś ca anukaccham.

dagdhāranyeṣv adhikasurabhiṃ gandham āghrāya ca urvyāḥ jagdhvāranyeṣv adhikasurabhiṃ gandham āghrāya ca urvyāḥ

sāraṅgās te jalalavamucaḥ sūcayiṣyanti mārgam.

sāraṅgās te jalalavamucaḥ sūcayiṣyanti mārgam.

Sloka MD 1.20 popisuje moment, kdy mrak vstřebal vodu z řeky Révy, s níž jsme se setkali v MD 1.19, a nabyv tíhy nebude již nesen větrem s předešlou lehkostí.

Z ní vody kořeněné ostrými výtoky lesních slonů,
déšť vyliv, naber, jejíž prolíná tok džambuovou clonu,
a dál jdi, tebe vláhy plného proud větru nepozdvihne,
neb každý lehkým, který lačný je, však plnost tíha stihne.¹⁰⁷

tasyās tiktair vanagajamadair vāsitaṃ vāntavṛṣṭir
jambūkuñjapratihatarayaṃ toyam ādāya gaccheḥ.
antaḥsāraṃ ghana tulayituṃ na anilaḥ śakṣyati tvāṃ
riktaḥ sarvo bhavati hi laghuḥ pūrṇatā gauravāya (*Meghadūta* 1.20)

Mallināthův komentář rozšiřuje působnost *arthāntaranjāsy* ze čtvrtého verše na celou sloku a hledá *ślēṣi* spojené se zažíváním ve slovech *,tikta‘* (vonný/styptický) a *,vāntavṛṣṭi‘* (vypustivší déšť/vyzvracevší se). V úhrnu pak sloka vyjadřuje to, že by člověk trpící plynatostí (*vātaprakampa*) měl první (*ādau*) pozřít emetikum, aby přivodil zvracení (*vamanaśodhita*), a následně (*paścāt*) vypít hořký odvar (*kaṣāyāmbu*) k předejití tvorby hlenu (*śleṣmaśoṣaṇa*).¹⁰⁸

Mallinātha drží, že tyto *ślēṣi* se dohromady skládají v *dhvani* (*ayam atra dhvaniḥ*). Jiný zastánce teorie *dhvani* by mohl říci, že vkládání pouček o zaživacích procesech do milostné kávy nedopomáhá k *rase*. Přinejmenším samotná *arthāntaranjāsa* ve čtvrtém verši, byť právě takového obsahu, si platnost musí podržet, kvůli návaznosti následných slok na ni. Mrak postupuje od Révy zpomalen, v MD 1.21 opět vyprší vodu, která jej zatěžovala, a teprve poté v MD 1.23 zjišťujeme, že může pokračovat spěšně dál (*gantum āśu vyavasyet*).

¹⁰⁷ překlad Zubatý, Borecký 1903

¹⁰⁸ Mallinātha, cm. MD 1.20: **vāntavṛṣṭir** udgīṇavarṣaḥ san. kṛtavamanaś ca vyajyate. **tiktaiḥ** sugandhibhis tiktarasavadbhiś ca. [...] ayam atra dhvaniḥ. ādau vamaśodhitasya puṃsaḥ paścāc chleṣmaśoṣaṇāya laghutiktakaṣāyāmbupānāl labdhabalasya vātaprakampo na syād iti.

Nejkontroverznější a nejdiskutovanější *šléša* v Méghadútě se objevuje ve sloce, jíž se počíná cesta mraku z výchozího Rámagiri, kde přebývá *jakša* v exilu. Při jednoduchém výkladu sloka popisuje údiv mladých *siddhovských* dívek, jež přihlížejí odletu mraku a pochybují, zda ve skutečnosti neodnáší vítr vrcholek hory. *Jakša* mraku dále praví, aby se vydal na sever a vyhnul se ohánění chobotů gigantických slonů strážících světové strany. Mallinátha nechá na scénu vstoupit buddhisty.

„Což vítr nese téměř skály snad?“ tak, tváře pozdvižené,
tvou velkost budou dcery v úzkosti zřít duchů nezkušené:
tak z místa šťavnatými ničuly vzlet’ pokrytého k nebi,
nebeských slonů krotě cestou pych nad mocným rypcem lebí.¹⁰⁹

adreh śṛṅgaṃ harati pavanaḥ kiṃsvid ity unmukhībhir
dṛṣṭotsāhaś cakitacakitāṃ mugdhasiddhāṅganābhiḥ.
sthānād asmāt sarasaniculād utpata udaṇmukhaḥ khaṃ
diṇnāgānāṃ pathi pariharan sthūlahastāvalepān. (*Meghadūta* 1.14)

Mallináthův komentář pojal slova *diṇnāga* (strážný slon) a *nicula* (rotan rákosový) jako vlastní jména. Mrak symbolizuje báseň samu, básník jí žehná před vypuštěním do světa a předvídá výtky suchopárných kritiků, tj. buddhistického filozofa Dinnágy, i příznivé přijetí od vnímavých recipientů, tj. básníka Ničuly. Báseň (mrak) se tedy vydá do světa obrácena k poetickým výšinám (*unnatamukha*), neboť je bezchybná (*nirdoṣatvād*). Její kvality docení básník Ničula, Kálidásův vrstevník (*sahādhyāyin*), a odsouzení se jí naopak dostane od Dinnágy, který při jejím plísnění horlivě rozhazuje rukama (*hastavinyāsapūrvakāṇi dūṣaṇāni*) jako slon chobotem. Plurál slova *diṇnāgānāṃ* funguje jako honorifické označení (*pūjāyāṃ bahuvacanam*).¹¹⁰

Otázku legitimacy tohoto výkladu velmi přesvědčivě rozřešil D. R. Mankad studiem manuskriptu díla *Nánārthaśabdaratnataralā*. Jeho autor se v kolofónu označuje jménem Ničula a udává jako místo svého působení dvůr paramárského krále Bhódži (11. st.). Dílo tvoří

¹⁰⁹ překlad Zubatý, Borecký 1903

¹¹⁰ Mallinátha, cm. MD 1.14: rasiko **niculo** nāma mahākaviḥ kālidāsasya sahādhyāyī parāpāditānāṃ kālidāsaprabandhadūṣaṇānāṃ parihartā yasmin sthāne tasmāt **sthānād udaṇmukho** nirdoṣatvād unnatamukhaḥ san **pathi** sārvasvatamarge **diṇnāgānāṃ**. pūjāyāṃ bahuvacanam. diṇnāgācāryasya kālidāsapratipakṣasya **hastāvalepān** hastavinyāsapūrvakāṇi dūṣaṇāni **pariharan**.

komentář na slovník *Nánārthaśabdaratna*, jež sepsal lexikograf Kálidása taktéž působící na dvoře krále Bhódži. Mankad tedy činí závěr, že některý komentátor mezi jedenáctým a čtrnáctým stoletím zaměnil Kálidásu, autora *Méghadúty*, s tímto pozdějším autorem a Mallinátha následně chybu přejal.¹¹¹

O další stupeň spletitější podání verše poskytuje komentátor Narahari (Urísa, 18. st.). Ten interpretoval celou *Méghadútu* jako alegorii pro cestu boha Džagannátha světem k roznesení posvátného učení. Mrak, běžně připodobňován kvůli své temné barvě k Višnuově tělu (MD 1.15, 60), se v Narahariho komentáři identifikuje s Džagannáthem, Višnuovou podobou uctívanou v Uríse. Ve sloce MD 1.14 se pak stáváme svědky Džagannáthova festivalu v Purí, kdy je jeho ikonické vyobrazení umístěno na velký vůz a taženo uctívači do zhruba tří kilometry vzdáleného chrámu Gundiča. Kreativita Narahariho exegeze umožňuje přeformulovat celou sloku, ale nejpriznačnější interpretační posun se odehrává právě ve slově *diñnāga*,¹¹² které Narahari rozkládá na monosylabická slova *diñ-na-a-ga*,¹¹³ pojatá jako kompozitum, tedy *ten, kdo není (na) neochoten jít (a-ga) až na kraj světa (diś)* – rozumí se *tahoun Džagannáthova vozu*.¹¹²

Vallabhadéva podává pro poslední verš toto vysvětlení „[Sloni] chtějí ten [mrak] zachytit, protože si jej spletli s jiným slonem.“¹¹³ Zde záhodno upomenout se na tradiční triádu příměrů mrak–slon–hora. Sloka obsahuje dvě *upamy* společně usouvztažňující celou tuto trojici. *Siddhovské* dívky vidí mrak a pochybují, zda nevidí ve skutečnosti nebem plující horu. Sloni vidí mrak a nemohou nevěřit, že nevidí dalšího slona; jsou zmateni. Tato sloka se snadno může stát předmětem zmatení.

Ano, proč jenom se ti sloni po mraku ohánějí choboty? Vědomý tvor pochybuje, méně vědomý méně. Případ *siddhovských* dívek a strážných slonů není bez významu pro čtenáře *cizího* jazyka. Tomu, kdo míní, že *nerozumí*, jest pochybovat.

¹¹¹Mankad 1938, s. 328–329

¹¹²Bronner 2010, s. 172–175

¹¹³Vallabhadeva, cm. MD 1.14: te [diñnāgā] hi taṃ [meghaṃ] pratidviradabhrāntya grahītuṃ icchanti.

3.4 MD 1.32, 41, 66

Na závěr se výklad obrací k ozřejmění tří dalších *ślěš* v Méghadútě. Vycházím při něm z interpretace MD. Pokud o podobných výkladech hovoří některý komentátor či sekundární literatura, nejsem si toho vědom.

Sloka MD 1.32 popisuje atmosféru města Udždžajiní. Zubatého a Boreckého překlad se syntakticky váže se slokou předešlou, jeho začátkem „kde“ se rozumí v Udždžajiní.

kde dlouze ostrý, láskyplný skřek sárasů, dchnoucí stykem
s lotosů vůní v rozbřesk rozkvetlých, van libý okamžikem
od řeky Šipry věje odnímá únavu lásky paním,
jak roztoužený sladce milenec své touhy šepotáním.¹¹⁴

đīrghīkurvan paṭu madakalaṃ kūjitaṃ sārasānāṃ
pratyūṣeṣu sphuṭitakamalāmodamaitrīkaṣāyaḥ.
yatra strīṇāṃ harati surataglāṇim aṅgānukūlaḥ
śiprāvātaḥ priyatama iva prārthanācātukāraḥ. (Meghadūta 1.32)

Tato sloka má dosti otevřený obsah již sama o sobě. Vítr vanoucí v ranním čase podél řeky Šipry se v ní přirovnává k toužebným suplikacím milence k unavené milence. Zubatý a Borecký, příhodně uchopivší působící ozvuky, překládají slovo „*maitrī*“ jako *styk*, byť původně znamená *přátelství*. Míní se přátelství mezi lotosy a větrem prosyceným jejich vůní. Danou sloku cituje Ānandavardhana v jeho *Dhvanjálóce*, a to právě kvůli slovu „*maitrī*“, které je dle něj nutno chápat v nevyřčeném významu (*avivakṣitavācya*).¹¹⁵ Věru se již jedná o přátelství požehnané, lze-li poznat z jednoho i vůni druhého.

Bylo by možné hledat další čtení i v prvním verši? Slovo „*sārasa*“ (jeřáb indický) se nabízí rozložit jako „*sa-ārasa*“ ve smyslu „*steny vydávající*“, a vyložit jako *bahuvrīhi* odkazující k milenkám. Výraz „*kūjita*“, běžně značící zvuky ptactva, se odvozuje od slovesného kořene √*kūj*, pro nějž Apte udává první význam „*vydávát neartikulované zvuky*“, a druhý přímo „*sténat, úpět*“. Adjektiva „*paṭu*“ (pronikavý) a „*madakala*“ (libozvučný) si význam podrží stejný. Participium „*đīrghīkurvan*“ musíme chápat

¹¹⁴ překlad Zubatý, Borecký 1903

¹¹⁵ Dhvanyāloka (Kāśī ed.), s. 513: atra hi maitrīpadam avivakṣitavācya dhvaniḥ.

ve smyslu ‚rozšiřující [zvuk]‘ nikoliv po prostoru, ale v čase, tj. ‚stupňující‘ jej v čase. Nebyl-li právě toto cíl prosebnictví.

Celou sloku lze nyní vztáhnout jak ke větru chladícímu rozpálenou pokožku, tak k milencovu dechu, který též logicky bude již prosycen vůní rozkvetlého lotosu (*sphuṭitakamala*).

Při pochybách, zde je vhodné hledat ve sloce obsah až natolik explicitní, není nemístné si vzpomenout na *arthāntaranjása* v MD 1.44 (sekce 2.3), kterou se Zubatý a Borecký na rozdíl od Friše nepokoušeli překladem nijak sanitizovat. Neváhal-li básník pronést něco takového, toto není důvod zpochybňovat.

Sloka MD 1.41 se odehrává ráno po noci v Udždžajiní.

Kdes na cimbuří, jehož holubi spí tvrdě, tu noc strávě
se družkou blýskavicí, znavenou již miliskáním právě,
až slunce spatříš, v cesty další cíl se vydej, jenž ti vybyl,
neb neváhá, kdo úkol vyplnit příteli jednou slíbil.¹¹⁶

taṃ kasyāṃcid bhavanavalabhau suptapārāvatāyāṃ
nītvā rātriṃ ciravilasanāt khinnavidyutkalatraḥ.
dṛṣṭe sūrye punar api bhavān vāhayed adhvaśeṣaṃ
mandāyante na khalu suhrḍām abhyupetārthakṛtyāḥ. (*Meghadūta* 1.41)

Arthāntaranjása v posledním verši ujišťuje čtenáře, že mrak jistě nebude po celých jedenácti slokách, jež v Udždžajiní strávil, dále zahálet a dodrží slib doručit poselství *jakšini*. Participium ‚*abhyupeta*‘, odvozené původně od slovesného kořene √*i*, v tomto kontextu nese význam ‚slíbený‘. Kořeny √*gam* a √*i* nesou však oba, s různými předponami i bez nich, význam *obcovat*. Sufix plurálu maskulina *āḥ* je shodný se sufixem feminina. Pochopí-li se kompozitum ‚*abhyupetārthakṛtyāḥ*‘ ve femininním gramatickém rodu jako *šlěša*, jaký bude mít význam? Stále jej bude nutné vztáhnout k slovesu ‚*mandāyate*‘, které jako denominativum od přídavného jména ‚*manda*‘ (lenivý, mdlý, malátný, slabý) znamená ‚*zahálet, lenit*‘, a v tomto kontextu ‚*neúčastně ležet*‘. Věta je však v záporu.

Nelze teoreticky vyloučit, že zde básník vede skrytou polemiku s *Kāmasútrou*, která vyobrazuje ženskou sexualitu jako primárně pasivní¹¹⁷ a kterou Kálidása musel, jak

¹¹⁶ překlad Zubatý, Borecký 1903

¹¹⁷ Kāmasūtra II.8.1: nāyakasya santatābhyāsāt pariśramam upalabhya rāgasya ca anupaśamam anumatā tena tam adho 'vapātya puruṣāyitena sāhāyyaṃ dadyāt.

poznává i doktor Zbavitel,¹¹⁸ důvěrně znát. Tuto interpretaci podporuje i *šléša* v druhém verši, kterou se Zubatému a Boreckému umně podařilo do překladu zakomponovat. Sloveso *vilasati* znamená jednak *blyštít se*,¹¹⁹ a jednak *milkovati se*. Mrak pojímá dle konvence kávy za družku blýskavici (*vidyut*), a jelikož zjišťujeme, že je při východu slunce (*dr̥ṣṭe sūrye*) unavena (*khinna*), nad pochyby nelenila. Samotný čtvrtý verš by mohl nabýt této podoby: »Kdo jsou rozhodnuty uspokojit milence, neleží [jako dřevo].«

Bylo by možné s vědomím dvojznačnosti sufixu verš interpretovat ještě dále? Nikoliv již na rovině těla, ale opět nyní na rovině obecné a na rovině přátelství? To, že přátelé hledí dostát vzájemným slibům musí být pravda pro muže i ženy rovným dílem. Šankara vysvětluje slovo *suhṛd* jako „ten, kdo se při pomoci neohlíží na oplátku“,¹¹⁹ a mrak po *jakšovi* jistě nic žádat nebude. Arci, ti/ty (*-āḥ*, m./f. pl.), kdo sledují zájmy a blaho blízkých jejich srdci (*suhṛd*), v činu (*kṛtya*) nijak nezahálí (*na mandāyante*).

Závěrečná sloka *Pūrvamēghy* a poslední sloka pro tento rozbor, MD 1.66, prezentuje moment, kdy mrak dosáhne mytického města Alaky, v jehož blízkosti sídlí *jakšini*. Alaka leží na hoře Kailás, k níž odkazuje slovo „jeho“ v prvním verši Zubatého a Boreckého překladu.

Jak v milencově, jeho ve klíně s ní Gangá rouchem splývá:
zas poznáš boží Alaku, ty mrak, jenž hned se volně schvívá
ji zře, jež v době vaší chrlivý na hradech vzpjatých vzhůru
tém nese mraků jako krásná z žen vlast spjatý v perel šňůru.¹²⁰

tasy utsaṅge praṇayina iva srastagaṅgādukūlām
na tvaṃ dr̥ṣṭvā na punar alakāṃ jñāsyase kāmācārin.
yā vaḥ kāle vahati salilodgāram uccair vimānā
muktājālagrathitam alakāṃ kāmīnī iva abhravṇdam. (*Meghadūta* 1.66)

V této sloce vrcholí napětí přítomné od sedmé sloky (MD 1.7: *gantavyā*¹²¹ *te* [...] *alakā nāma*), kdy se stává zřejmým cíl protagonistovy cesty (MD 1.66: *na punar* [...] *na jñāsyase*

„Je-li milenec už znaven vytrvalým zléháním, aniž došlo k ukojení chťice, tu s jeho souhlasem ho milenka převratí pod sebe a pomáhá mu v činnosti po mužsku.“ (překlad V. Miltner 1969, s. 42)

Miltnerův překlad je zde věrný.

¹¹⁸ Zbavitel, Vacek 1996, s. 264

¹¹⁹ Bhagavadgītābhāṣya 6.9: *suhṛd iti pratyupakāram anapekṣya upakartā*.

¹²⁰ překlad Zubatý, Borecký 1903

kāmacārin). Básník se doposud zdržel použití hry se slovy ,*alaka*‘ (vlasy) a ,*alakā*‘ (město Alaka, žena s [krásnými] vlasy (všimněme si popisu jejích vlasů v této sloce)). Obě slova se nachází na stejné pozici mezi osmou a desátou dobou ve druhé a čtvrté *padě* této sloky. Méně zkušený básník by se mohl unáhlit a slovní hru, která leží v srdci celé skladby, použít dříve. Skladba je však sestavena tak, že teprve nyní protagonista Alaku skutečně pozná.

To, co vidí a co vidíme i my, je její jemný šat, který městu tvoří po úpatích hory stékající řeka Ganga. Spatřuje i její tmavé, perlami proseté vlasy jako masu mraků pronikanou světlými věžemi města. To, co však se samozřejmostí vidět není, a co mu doposud zůstávalo skryto, skrývají *šléši* ve třetím verši. Místní paláce (*vimāna*) jsou tak vysoké (*uccaiḥ*), že dosahují nebes. Alaka, byť povznesena (*uccaiḥ*) nad běžnost světa, zůstává prosta pýchy (*vi-mānā*).¹²² A zatímco vláha padající z mraků (*salilodgāra*) skrápí město, bude se mnohé co učit o možné míře vášně.

Kálidásova *Méghadúta* pojednává o vzájemném porozumění dvou, již se na jediný okamžik setkávají v čase vyjmutém z času, v době přechodu období. O dvou, z nichž se jeden pohybuje po pevné zemi a z nichž druhého unáší vítr, z nichž jeden krásu zpřítomnělou ve svém bytí poznal, a mluví, a z nichž ji druhý, který mlčí, dosud nepoznal a putuje. *A Alaka jej na stejném místě čeká.*

¹²¹ Použití slovesa *gacchati* ve smyslu *obcovat* není jev nijak marginální a výlučný kávy. Vide pasáž na sexuální transgrese v Manusmṛti 11.171–176.

¹²² Na *šléšu* ve slově ,*vimāna*‘ upozorňuje Mallinātha v cm. MD 1.66: *vimānā niṣkopā*.

Die Sprache ist so die Sprache des Seins, wie die Wolken die Wolken des Himmels sind.

Martin Heidegger, *Über den Humanismus*

Nedopouští se celý tento výklad stejné *chyby* jako komentátor Narahari? Nesnaží se vidět něco, co není? Nepředstavuje si mraky jako více než mraky? V MD 1.6 se dozvídáme, že mrak má podobu touhy, neboť na sebe může brát podoby dle vlastní vůle (*kāmarūpa*). A Kálidásův jazyk, který na sebe dle vlastní vůle bere bezpočet podob, se stává předmětem výkladu jako mrak očima *siddhovských* dívek.

Vztahuje se vědecký pohled ke skutečnosti nebo k diskurzu o ní? Byť veškeré jazykové kategorie včetně objektivit a subjektivit sebou závisle podmíněny jsou, poznání absolutně relativizovatelné není, neboť různé kognitivní procesy vedou v čase k různé míře nezávislé shody samy v sobě. Umenšování autorského subjektu by se mělo odehrávat, protože právě abstrakce individuality stojí u základu vědeckého nároku na objektivnost, ne protože dokáže jakýkoliv individuální subjekt ve skutečnosti promlouvat objektivně při změně mluvnické osoby.

Tento problém se vztahuje k humanitním vědám pracujícím s běžným jazykem. Matematika, jazyk věd přírodních a abstrakce čirá, v níž neporozumění znamená doslova chybu, psát subjektivně v neosobním hlase neumožňuje. Hodnocení konkrétních názorových stanovisek, jež nemají etické důsledky, je bez přiznání subjektivity vlastní perspektivy prázdné. Právě taková věda v sobě bezděčně i cíleně etické důsledky nést může a její stanoviska, která si nárokují vztah ke skutečnosti, se v čase při změně diskurzu mění.

Co potom tedy Kálidása? Warder, který neváhal odsuzovat lyričnost jeho díla, artikuluje také velmi citlivý postřeh, že „Kálidása je básník lásky a žen.“¹²³ Galerie ženských hrdinek procházejících různými fázemi milostného citu se v jeho eposech a dramatech rozrůstá do značné šíře. Byl by snad výjimečný jev, aby měl literát v jakémkoliv kulturním prostředí vztah k vlastnímu dílu toliko intelektuální. Rozumné je pak předpokládat přinejmenším z části záměrnou míru reflexe nad vlastní tvorbou, jaká se zračí v MD 1.5.

¹²³ Warder 1977, s. 154: “Kālidāsa is the poet of love and of women.”

Básník si jako téma svého eposu *Kumārasambhava* zvolil cit ženy, jmenovitě Párvatí, čili nikoliv jedné kdeurčité ženy, ale právě *jedné* rozuměné v mytologii za archetyp ženství. Na konci pátého zpěvu, kdy Párvatí po tvrdé askezi došla vyvoleného Šivy, jí tento říká, že odedneška už je jenom její otrok (*dāsa*).¹²⁴

Kálidása vzývá prvním *šlókem* svého eposu *Raghuvaṇṣa* božstva Párvatí a Šivu, věčně spojené jako řeč a význam (*vāgarthāṇ iva saṃpr̥ktau*), aby jeho řeč došla významu (*vāgarthapratipattaye*).¹²⁵

A neznamená-li právě *šléša* vskutku spojení.

¹²⁴ Kumārasambhava 5.86: adya prabhṛty avanatāṅgi tava asmi dāsaḥ.

¹²⁵ Raghuvaṃśa 1.1: vāgarthāṇ iva saṃpr̥ktau vāgarthapratipattaye jagataḥ pitarau vande pārvatīparameśvarau.

Příloha 1: Seznam *alankár* v *Kāvjadarše* a *Kāvjalankāre*

KĀ (Daṇḍin):

<i>śabda:</i>	11. atīśayokti	25. viśeṣokti
1. anuprāsa	12. utprekṣā	26. tulyayogitā
2. yamaka	13. hetu (≠)	27. virodha
<i>artha:</i>	14. sūkṣma (≠)	28. aprastutistotra
1. svabhāvokti/svabhāvākhyāna	15. lava/leśa (≠)	29. vyājastuti
2. upamā	16. krama/yathāsaṅkhyā	30. nidarśanā
3. rūpaka	17. preyas	31. sahotki
4. dīpaka	18. rasavat	32. parivṛtti
5. āvṛtti (≠)	19. urjasvi	33. āśis (≠)
6. ākṣepa	20. paryāyokti	34. saṃkīrṇa/saṃsṛṣṭi
7. arthāntaranyāsa	21. samāhita/samādhī	35. bhāvika
8. vyatireka	22. udātta	
9. vibhāvanā	23. apahnuti	
10. samāsokti	24. śleṣa	

KA (Bhāmaha):

<i>śabda:</i>	11. utprekṣā	25. vyājastuti
1. anuprāsa	12. svabhāvokti	26. nidarśanā
2. yamaka	13. preyas	27. upamārūpaka (≠)
<i>artha:</i>	14. rasavat	28. upameyopamā (≠)
1. rūpaka	15. urjasvi	29. sahotki
2. dīpaka	16. paryāyokta	30. parivṛtti
3. upamā	17. samāhita	31. sasandeha (≠)
4. ākṣepa	18. udātta	32. ananvayā (≠)
5. arthāntaranyāsa	19. śliṣṭa/śleṣa	33. utprekṣāvayava (≠)
6. vyatireka	20. apahnuti	34. saṃsṛṣṭi
7. vibhāvanā	21. viśeṣokti	35. bhāvikatva
8. samāsokti	22. virodha	
9. atīśayokti	23. tulyayogitā	
10. yathāsaṅkhyā	24. aprastutaprasaṃsā	

BIBLIOGRAFIE

Primární literatura:

- Ānandavardhana a Abhinavagupta, *The Dhvanyāloka of Śrī Ānandavardhanāchārya with the Lochana & Bālapriyā commentaries by Śrī Abhinavagupta & Śrī Rāmasāraka*. Kāśī ed. Benares City: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1940.
- Bharata a Abhinavagupta. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptacharya*, Vol. II. ed. R. S. Nagar, K. L. Joshi. Delhi: Parimal Publications, 1988.
- Bhāmaha. *Kāvyaśāstra of Bhāmaha*. ed. Naganatha Sastry. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, (1970) 1991.
- Daṇḍin, *Kāvyaadarśa of Mahākavi Daṇḍī*. ed. Ramchandra Mishra. Varanasi: Chowkhambha Vidyabhawan, 2016.
- Daṇḍin, *Kāvyaadarśa of Mahākavi Daṇḍin*. př. S. K. Belvalkar. Poona: The Oriental Book-Supplying Agency, 1924.
- Horatius. *Vavřín a réva: souborné básnické dílo*. př. R. Mertlík, J. Pokorný. Praha: Odeon, 1972.
- Kālidās. *Méghadūt*. př. J. Zubatý a J. Borecký. Praha: Alois Wiener, 1900.
- Kālidāsa. *Méghadūta*. př. O. Friš. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.
- Kālidāsa. *Kumārasambhava*. ed. M. R. Kale. Delhi: Motilal Banarsidass, 1967.
- Kālidāsa. *Works of Kalidasa*. ed. C. R. Devadhar. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2015.
- Kālidāsa a Mallinātha. *Meghadūta of Kālidāsa: Text with Sanskrit Commentary of Mallinātha*. ed. M. R. Kale. Delhi: Motilal Banarsidass, (1974) 1987.
- Kālidāsa a Vallabhadeva. *Kalidasa's Meghaduta: edited from manuscripts with the commentary of Vallabhadeva*. ed. E. Hultsch. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1911.
- Manu. *Manusmṛti: with the Sanskrit Commentary Manvartha-Muktāvalī of Kullūka Bhaṭṭa*. ed. J. L. Shastri. Delhi: Motilal Banarsidass, 2000.
- Śaṅkarācārya. *Bhagavadgītā with Śaṅkarabhāṣya*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1964.
- Vatsjājana. *Kāmasūtra*. př. V. Miltner, Praha: Státní zdravotnické nakladatelství v Praze, 1969.
- Vatsyāyana. *Kāmasūtra of Vatsyāyana: Text with English Translation*. tr. Amal Shib Pathak. New Delhi: Chaukhambha Publications, 2014.

Sekundární literatura:

- Apte, Vaman Shivaram. *Sanskrit-English dictionary*. New York: Star Publications, 1996.
- Bhandarkar, D. R. "Can We Fix the Date of Kālidāsa more accurately?" *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 8, no. 2 (1926): 200–204.
- Bhattacharya, P. C. *Meghadūta of Kālidāsa: How it strikes a contemporary*. Calcutta: Sanskrit Pustak Bhandar, 1981.
- Bronner, Yigal. "A Question of Priority: Revisiting the Bhāmaha-Daṇḍin Debate." *Journal of Indian Philosophy* 40, no. 1 (2012): 67–118.
- Bronner, Yigal. *Extreme poetry: the South Asian movement of simultaneous narration*. New York: University of Columbia Press, 2010.

- Bronner, Yigal. "This is no Lotus, it is a Face: Poetics as *Grammar* in Daṇḍin's Investigation of the Simile," in Sergio La Porta; David Shulman (eds.), *The Poetics of Grammar and the Metaphysics of Sound and Sign*, Boston: Brill, 2007.
- Bronner, Yigal, David Dean Shulman, and Gary A. Tubb, eds. *Innovations and Turning Points: Toward a History of Kāvya Literature*. First edition. South Asia Research. New Delhi, India: Oxford University Press, 2014.
- Deshpande, Madhav. "On the Notion of Similarity in Indian Poetics." *Journal of Indian Philosophy* 2, no. 1 (December 1972): 21-52.
- Heidegger, Martin. *Über den Humanismus*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1949.
- Jindal, Kumkum. *A Comparative Study of The Commentaries on Kalidasa's Meghadut*. Delhi: Nag Publisher, 1993.
- Krishnamoorthy, K. *Kālidāsa*. Delhi: Sahitya Akademi, 2017.
- Lalye, P. G. *Mallinātha*. Delhi: Sahitya Akademi, 2009.
- Mankad, D. R. "Nicula and Kālidāsa." *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 20, no. 3/4 (1938–1939): 328–329.
- Máša, J. A. "Zrcadlo umění básnického." disertace, Univerzita Karlova, 1965.
- Pollock, Sheldon. *The Language of the Gods in the World of Men*. London: University of California Press, 2006.
- Pollock, Sheldon. "The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History." *Journal of the American Oriental Society* 105, no. 3 (Jul.-Sep., 1985): 499-519.
- Rajpurohit, Bhagwatilal. *Meghaduta Bhashya and Mahakavi Kalidasa*. Delhi: Shivalik Prakashan, 2012.
- Ramulu A. a Ramalu A. "The Times of Kālidāsa – An Epigraphical Approach." *Bulletin of the Deccan College Post-Graduate and Research Institute* 51/52, (1991–1992): 655–658.
- Sawhney, Simona. *The Modernity of Sanskrit*. University of Minnesota Press: 2009.
- Sova, Antonín. *Básně*. ed. V. Vaněk. Brno: Host, 2015.
- Warder, A. K. *Indian Kāvya Literature (Vol. III)*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1977.
- Zbavitel, Dušan a Vacek, Jaroslav. *Průvodce dějinami staroindické literatury*. Třebíč: Arca JiMfa, 1996.